

Vito Acconcis architektonische Projekte (1983-2008)

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von

Lilian Pfaff

aus

Deutschland

Angenommen im Frühjahrssemester 2010 auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Stanislaus von Moos und Herrn Prof. Dr. Philip Ursprung

Bella Printing Services, Glendale, 2010

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank

<u>1. Einleitung</u>	S. 2
<u>2. Forschungslage</u>	S. 8
<u>3. Kunst im öffentlichen Raum</u>	S. 20
<u>4. Architektonische Projekte von Vito Acconci/Acconci Studio</u>	
4.1. Werkphasen und Motive	S. 33
4.1.1. Experimentierphase: Skulpturale Interventionen 1983-1988	S. 33
4.1.2. Erste Realisierungen: Architektonische Interventionen 1989-1997	S. 36
4.1.3. Architektur 1998-2008	S. 40
4.2. Entwurf	
4.2.1. Skizzen	S. 43
4.2.2. Projektbeschreibungen	S. 44
4.2.3. Titel	S. 46
4.2.4. Modelle	S. 48
4.2.5. Computersimulationen	S. 50
4.2.6. Ausstellungen	S. 50
4.3. Eigene Schriften	S. 52
<u>5. Vergleichspositionen</u>	S. 63
5.1. Sprache	S. 63
5.1.1. Gedichte: Sprache als Material und die Seite als Ort	S. 64
5.1.2. Body Works: Selbst-Beschreiben mit Zeichen	S. 67
5.1.3. Video-Performances/Cultural Space Pieces: Überlagerungen von Sätzen	S. 69
5.1.4. Self-Erecting-Houses/erste architektonische Projekte: Sprechende Architektur	S. 70
5.1.5. Skulpturale Interventionen: Verdoppelungen, Masstabssprünge, Funktionsänderungen	S. 74
5.1.6. Architektonische Interventionen: Inversion, Zerschneiden, Verdrehen	S. 78
5.1.7. Erzählung	S. 92

5.2. Bewegung	S. 95
5.2.1. Gedichte, Fotos, Performances: Aufzeichnen der eigenen Körperbewegung	S. 97
5.2.2. Cultural Space Pieces: Bewegung des Betrachters auf einer Bühne	S. 103
5.2.3. Machines: Potentiell bewegliche Installationen	S. 104
5.2.4. Mobile Installationen: Betrachter bewegen Zeichen	S. 105
5.2.5. Promenade Architecturale: Betrachter soll in Bewegung versetzt werden	S. 106
5.2.6. Animierte Architektur: Simulierte Bewegung durch Bewegung des Betrachters	S. 109
5.2.7. Performative Architektur: Bildhafte Bewegung der Architektur	S. 111
5.2.8. Bewegliche Architektur: Architektur wird bewegt	S. 115
5.2.9. Architektur als Organismus: Lebendige Architektur	S. 118
5.3. Privat – Öffentlich	S. 123
5.3.1. Performances: Privatraum des Künstlers im öffentlichen Raum	S. 125
5.3.2. Videobox, Kammer: Privatraum versus öffentlicher Raum	S. 128
5.3.3. Kleidung: Mobiler Privatraum im öffentlichen Raum	S. 131
5.3.4. Körperbehausungen: Private Zellen innerhalb des öffentlichen Raums	S. 132
5.3.5. Zwischenraum: Übergang vom Privatraum in den öffentlichen Raum	S. 135
5.3.6. Platz: Verschmelzen von privatem und öffentlichem Raum	S. 138
5.3.7. Anderer Ort: Parallele öffentliche Räume	S. 140
5.3.8. Faltung, Schlaufe: Privater und öffentlicher Raum in ständiger Veränderung	S. 146
5.4. Spiel	S. 152
5.4.1. Sprach- und Wortspiele: Werk als Spiel	S. 153
5.4.2. Übungen: Selbst definierte Regeln	S. 155
5.4.3. Spielort Museum: Verfremdungseffekte	S. 155
5.4.4. Spielzeuge: Aktiver Einbezug des Betrachters	S. 156
5.4.5. Games: Fallen für den Betrachter	S. 159
5.4.6. Spielplätze: Räume mit neuen Regeln	S. 160
5.4.7. Spielräume: Handlungsfreiheiten	S. 163
5.4.8. Spieler: Spielen im Kunstsystem	S. 166
<u>6. Schlussbemerkungen</u>	S. 170
<u>7. Literaturverzeichnis</u>	S. 179
<u>8. Abbildungsverzeichnis</u>	S. 194

Vorwort und Dank

Auf das Thema der vorliegenden Arbeit stiess ich bei der Besichtigung des „Storefront for Art and Architecture“ in New York 1998. Es stellte sich heraus, dass an der vom amerikanischen Architekten Steven Holl konzipierten Fassadenrenovation „Wall Machine“ noch eine zweite Person beteiligt war. Der Künstler Vito Acconci, der in der Kunstwelt durch seine Performances in den 1970er-Jahren international bekannt geworden war, hatte massgeblich am Architekturprojekt mitgewirkt. Weitere Nachforschungen ergaben, dass sich der Künstler nicht erst kürzlich dem Feld der Architektur zugewandt hatte, und auch nicht wie viele andere Künstler mit Architekten zusammenarbeitete, sondern seit 1988 selbst ein Architekturbüro unter dem Namen „Acconci Studio“ führt. Da diese Projekte aber sowohl in der Kunstwissenschaft, wie auch in der Architektur weitgehend unbekannt sind, stellte sich die Frage, wie der Künstler zum Architekten geworden ist. Der Verweis des Künstlers auf Robert Venturi führte mich zu meinem Doktorvater Prof. Dr. Stanislaus von Moos an der Universität Zürich. Durch sein Interesse und seinen Einsatz für meine Arbeit, die in einer wissenschaftlichen Mitarbeit zur Kunst im öffentlichen Raum mündete, behielt ich all die Jahre mein Thema im Auge. Die zahlreichen Kontakte mit Vito Acconci haben eine intensive Auseinandersetzung mit den architektonischen Arbeiten und seiner Denkweise ermöglicht. Dafür möchte ich ihm herzlich danken. Ohne seine Bereitschaft, mir sein Archiv zu öffnen und alle Informationen zugänglich zu machen, sowie das unermüdliche Antworten auf meine Fragen, wäre die Arbeit nicht zustande gekommen. Die Sichtung seiner Archivschränke förderte zahlreiche Skizzen, Vorstudien und Wettbewerbsunterlagen zu Tage, die bei der Rekonstruktion seines Entwurfsprozesses sehr hilfreich waren. Die Besichtigung der verschiedenen realisierten Projekte war dank eines zweijährigen Stipendiums der Müller-Meylan Stiftung, Basel gewährleistet. Die Analyse der architektonischen Arbeiten vor Ort war vor allem hinsichtlich der Funktion, Ästhetik und Verankerung im Kontext aufschlussreich. Ein einjähriges Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung ermöglichte es mir in Los Angeles die Studien von Miwon Kwon über Public Art zu verfolgen und die Recherchearbeiten in New York zu beenden. Die fachliche Diskussion mit meinem Mann Philipp Kaiser über all die Jahre und die Unterstützung durch meine Eltern begleiteten das Projekt. Ich danke Barbara Piatti für das sorgfältige Lektorat.

1. Einleitung

„From the personal space to the social space. First the body, then the room, then the house, then the city.“¹

Im Zentrum der Dissertation stehen die architektonischen Projekte des amerikanischen Künstlers Vito Acconci (geboren 1940 in New York), der international durch seine Videoarbeiten und spektakulären Performances in den 1970er-Jahren bekannt geworden ist. Als Literaturwissenschaftler ausgebildet,² begann Acconci 1967 Gedichte und literarische Texte zu verfassen, die er ein Jahr später mit Fotos kombinierte. Dabei fotografierte er seine einfachen Bewegungsabläufe wie „Hüpfen“ im Stadtraum und dokumentierte schriftlich den Vorgang. Die Fotokamera ebenso wie später der Super 8-Film oder das Video dienen dabei als Instrumente des Aufzeichnens der Performance. Der Künstler wandte sich 1969 ganz dem Medium des eigenen Körpers zu und setzte diesen in teils provokativer Weise als Mittel ein, sich selbst als Subjekt und Objekt gleichermassen zu thematisieren. Vito Acconci wird deswegen auch zusammen mit Bruce Nauman als Begründer der Body Art bezeichnet.³ Die Sprache in Form von Satzketten, Worten und Lauten begleitete auch hier die meisten seiner Aktionen. Im Rahmen des Kunstkontextes wurden diese Performances zur Auseinandersetzung des Künstlers mit sich selbst, mit einem Gegenüber und mit dem Publikum. Die Rolle des Künstlers und diejenige der Betrachter blieben jedoch meist voneinander distanziert. Ein Eingreifen des Kunstpublikums in die Handlungen fand kaum statt, weshalb sich Acconci ab 1974 als Akteur aus den Videos zurückzog. Seine Stimme war jedoch weiterhin in den Installationen und Räumen der „Cultural Space Pieces“ (1974-1978) präsent, die als Bühnen für den Betrachter gebaut wurden und diesem die Rolle des Performers übertragen. Diese führten 1979 zu den „Machines“ und schliesslich zu verschiedenen „Self-Erecting-Houses“, die mittels der Bewegung des Museumsbesuchers, z.B. Fahrradfahren, sich selbst aufbauen oder Türen öffnen und schliessen lassen, wodurch andere Besucher in die Falle geraten. 1983 konzipierte der Künstler für den Aussenraum begehbare Objekte oder Möbel. Einzelne Projekte für ein Kriegsdenkmal oder einen Spielplatz beziehen die Gestaltung der Umgebung mit ein und können als erste architektonische Entwürfe bezeichnet werden, weshalb die Dissertation auch mit Vito

¹ Acconci, Vito, in: Domus, Nr.13, April 1992, S. 15.

² B.A. in Literatur am Holy Cross College in Worcester, Massachusetts, 1962. M.F.A. an der University of Iowa in Iowa City, 1964.

³ Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München, New York 1993, S. 24.

Acconcis architektonische Projekte (1983-2008) betitelt ist. Diese verfolgte der Künstler besonders seit 1988 weiter, als er anlässlich seiner Ausstellung „Public Places“ im Museum of Modern Art in New York seinen Namen zu „Acconci Studio“⁴ umänderte und vermehrt begann, mit Landschaftsarchitekten, Architekten und Designern zu arbeiten. Seither wurden von den über 300 Projekten 47⁵ realisiert. Die von mir im Folgenden allgemein als „architektonische Projekte“ bezeichneten Arbeiten Acconcis umfassen verschiedene urbane Bereiche. Am Anfang wurden vor allem Entwürfe für Spielplätze, Parkgestaltungen und Fassadenrenovationen ausgearbeitet. Stadtmöblierungen, Platzkonzeptionen und Pavillonarchitekturen machen heute noch den grössten Teil der Projekte aus. Hinzu kamen in den letzten fünf Jahren urbanistische Projekte, wie die Gestaltung von Uferzonen oder Verkehrskreisel bzw. die Neuentwicklung ganzer Städte.

Die seit über 20 Jahren entworfenen architektonischen Projekte von Vito Acconci blieben sowohl in der Kunstgeschichte wie auch dem Kunstmarkt weitgehend unbeachtet. Einladungen aus Holland⁶ zu Wettbewerben für Kunst am Bau-Projekte ermöglichten es dem Künstler anfangs einige wenige Arbeiten zu realisieren. Und Peter Noever vom Museum für angewandte Kunst (MAK) in Wien vermittelte Acconci, ausgehend von dessen Installation „Temporary Re-Renovation of the Renovated MAK Central Exhibition Hall“, 1993 zahlreiche andere Wettbewerbsbeteiligungen in Österreich.⁷ Über den Zeitraum von 1987-1993 hinweg verfasste Acconci eine Reihe theoretischer Texte, die seine Abkehr von der Kunst in die Welt der Architektur zu erklären versuchen. Der Text „Coming out“⁸ von 1987 steht dabei programmatisch für den Austritt aus dem Kunstsystem. Eine Begründung für diesen Schritt schien zum damaligen Zeitpunkt notwendig, da die neuen Arbeiten, wie die skulpturalen Häuser, aber vor allem die Vorschläge für Kunst im öffentlichen Raum auf Ablehnung stiessen. *„Acconci's lost it, he's lost his confrontational edge. And he lost it when he turned from*

4 Ich nenne im Folgenden der Einfachheit halber das Acconci Studio weiterhin Vito Acconci, da dieser, das wird die Arbeit unter anderem aufzeigen, massgebend für die Ideenkonzeption der Projekte ist.

5 Siehe: Vollständiges Verzeichnis im Anhang.

6 1979 war „People Mobile“ als ein Projekt von De Appel in Amsterdam, Middleburg, Rotterdam, Eindhoven und in Groningen auf verschiedenen öffentlichen Plätzen aufgestellt. 1991 realisierte Acconci „Personal Island“ für die Ausstellung Allocations in Zoetermeer und 1993-1997 „Park in the Water“ für die Universität Haagse Hogeschool in Den Haag.

7 „Project For The Gürtel (A Park That Grows Out Of Itself)“, Wien, 1997; „Project for the MAK Design Shop (A Store of Rotating Rings: Products on the Move)“, Wien, 2001.

8 Acconci, Vito: „Coming Out“, 1987, in: Museum of Modern Art (Hrsg.): Vito Acconci. Public Places, New Haven 1988, S. 20-28.

*Performance art to architecture. How do you go from masturbating in public to proposing little houses and cars?*⁹ schrieb ein Kritiker in New York 1992.

Diesen oftmals in der Sekundärliteratur als Zäsur bezeichneten Wandel¹⁰ von der körperbezogenen Kunst hin zur Architektur möchte ich in der vorliegenden Arbeit in Frage stellen und stattdessen prüfen, ob: *„the late work could be rethought as a radically materialist practice of writing.“*¹¹ Mein Vorgehen nimmt zwei Bemerkungen Laura A. Brunsmans zum Ausgangspunkt: *„As a uniquely self-reflexive artist, Acconci has played back his ideas within internal loops, allowing a fluid and self-critical development to be found in his various works of art and his written commentary. Through his interaction with others, Acconci's identity is continually being shaped and reshaped by his receptivity to outside influences and our evolving cultural context.“*¹²

Der Entwurfsprozess der architektonischen Projekte sowie das Gegen-den-Strich-Lesen seiner eigenen theoretischen Manifeste kann sowohl die von mir herauskristallisierten drei Werkphasen, die durch bestimmte Motive und Interventionsstrategien gekennzeichnet sind, als auch die Ideen und die konzeptuelle Anlage der architektonischen Projekte deutlich machen. Vor dem Hintergrund der Debatten über Kunst im öffentlichen Raum der 1980er- und 1990er-Jahre, sollen Acconcis von mir in skulpturale und architektonische Interventionen unterschiedene Arbeiten, die von verschiedenen Seiten als Dienstleistungskunst oder auch Ambient Art vereinnahmt wurden, eingeordnet und ihre Entstehung wie auch deren Abgrenzung zur so genannten „Gebrauchsskulptur“ aufgezeigt werden.

Diese vorangestellten Untersuchungen führen zum eigentlichen Hauptteil der vorliegenden Arbeit, in der ich durch einen Rückgriff auf das Frühwerk eine Kontinuität im Werk Acconcis herstelle. Ausgehend von den Gedichten verfolge ich vier Charakteristiken des Werkes – Sprache, Bewegung, Privat-Öffentlich und Spiel – durch die verschiedenen Werkphasen hindurch und zeige deren Entwicklung auf.¹³ In der Sekundärliteratur wurde Acconcis Werk bisher noch nicht unter dieser Perspektive untersucht. Das Vorgehen ist aber deswegen relevant, um die „künstlerische“ Praxis der

9 Museo d'arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 14.

10 Dies wird heute immer noch behauptet, siehe z.B.: Hohmann, Silke: „Kunst frustriert die Menschen“, in: Monopol, 4/2008, S. 79.

11 Acconci, Vito in conversation with Jackson, Shelley, in: Believer, Dez./Jan. 2007, S. 66.

12 Brunsmann, Laura A.: A critical study of Vito Acconci and the psychology of Narcissism in his body and performance works 1969 to 1975, University of Washington 1990, S. 131.

13 Diese finden sich gleichermassen immer wieder in den verschiedenen Werkphasen, das heisst, das eine ist vom anderen nur schwer zu trennen. Für bestimmte Schaffensperioden ist ein Element wichtiger als das andere, weshalb eine Gewichtung vorgenommen wurde.

Architekturprojekte herauszukristallisieren und zu entscheiden, ob es sich dabei um Kunst oder Architektur handelt.

Ausgehend von Judith Kirshners Bemerkung, dass bestimmte Strukturen und Wörter seine gesamte Karriere begleiten,¹⁴ lässt sich feststellen, dass Acconcis architektonisches Verständnis vor allem von demjenigen eines Literaturwissenschaftlers geprägt ist. Sprache zieht sich in Form von gesprochener Sprache oder auch geschriebenen Texten durch alle Werkphasen hindurch. Zudem lässt sich Acconcis Strategie, wie er in den Raum interveniert, mit dem Zusammenfügen oder Dekonstruieren von Texten begreifen. Performativität spielt als zweiter Punkt eine übergreifende Rolle und stammt in erster Linie aus Acconcis Betätigung als Performer. Ausgehend von der eigenen Schreib- und Schreit-Bewegung des Künstlers, wird der Betrachter in den Kunstinstallationen animiert, sich zu bewegen, bis sich schliesslich auch die statische Architektur zu bewegen beginnt. Dabei rückt der Betrachter immer mehr ins Blickfeld und wird zu einem aktiven Vervollständiger des Werkes. Dessen Grad an Kontrolle und Überwachung durch den Künstler spiegelt sich im Verhältnis und der Anordnung des privaten und öffentlichen Raumes in Acconcis Installationen und Interventionen wieder. Durch das letztliche Verschwinden des Künstlers verschmilzt der private und öffentliche Raum miteinander zu einem Bühnen- oder Handlungsraum für den Betrachter. Das Gesamtwerk von Acconci lässt sich als ein grosses Spiel auffassen, in dem die Betrachter, wie auch der Künstler nach bestimmten Regeln ihre Spiele spielen. So sind Acconcis erste Interventionen in den Aussenraum Spielplätze, die dieser ohne konkreten Auftrag entwirft. Sowohl seine Sprachspiele, wie auch sein eigenes Rollenspiel im Kunst- und Architektursystem, ausgehend von Marcel Duchamp, lassen dem Betrachter Raum zur Interpretation und aktivieren ihn auf spielerische Art und Weise zur Kommunikation und Handlung. Diese Aufforderungen an den Betrachter sind das eigentliche Anliegen der architektonischen Projekte, weshalb meine Ausführungen auch im weitesten Sinne der Rezeptionsästhetik verpflichtet sind.¹⁵ Deren Limitation bzw. das dialektische Verhältnis zwischen der Theorie und der Praxis der Kunst wird in Acconcis Werk offensichtlich, da die Arbeiten ausdrücklich auf eine

14 Kirshner, Judith Russi: Vito Acconci: Language and Space, in: Museum of Contemporary Art, Chicago (Hrsg.): Vito Acconci: A Retrospektive 1969-1980, Chicago 1980, S. 2.

15 Nach Wolfgang Kemp lassen sich äussere Zugangsbedingungen zum Werk, z.B. sein architektonisches Umfeld, die inneren Rezeptionsvorgaben des Werks, sowie die Ausrichtung auf den Betrachter unterscheiden. Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.

partizipative Betrachterbeteiligung ausgerichtet sind, die die Rezeptionsästhetik für die Kunst gerade erst forderte.

In meiner Analyse werden Acconcis Projekte mit zeitgleichen künstlerischen und architektonischen Ansätzen kontextualisiert. Um mit Rainer Metzger zu sprechen: *„Will man diese Kunst in Beziehung setzen, um sie zu erklären, bedarf es wieder eines Vergleiches über die Intentionen. In seltenen Fällen greift hier noch der formale oder gattungsspezifische Vergleich, wie die Kunstgeschichte ihn methodisch etabliert hat – allein aus dem Grund, dass viele Kunstwerke in der Postmoderne Präzedenzfälle sind, in ihrer formalen Gestaltung und Medialität voraussetzungslose Statements. Die Intentionen allerdings lassen sich vergleichen.“*¹⁶ Einerseits beeinflussten ihn die Strategien und Konzepte seiner Künstlerkollegen Bruce Nauman, Dan Graham, Dennis Oppenheim, Claes Oldenburg und Michael Asher, andererseits wurde er von den Ideen und der Formensprache der postmodernen Architekten wie Robert Venturi, SITE (Sculpture In The Environment), Peter Eisenman, Zaha Hadid und später Foreign Office Architects oder UN-Studio geprägt.

Während sich Acconci anfangs noch von den postmodernen Architekten ironisch zu distanzieren versucht, sind seine Projekte heute der sogenannten „Blobarchitektur“ international bedeutender Architekten ähnlich. Acconcis Entwürfe, so meine These, absichtlich der zeitgenössischen Formensprache angepasst, um den Künstlerstatus zu verbergen.

Als Ausgangsmaterial für die Analyse der architektonischen Projekte diente zum einen deren Besichtigung vor Ort. Zum anderen die Projekttexte, die die Idee zusammenfassen, meist jedoch ohne auf die konkrete Situation vor Ort genauer einzugehen. Interviews mit dem Künstler sowie dessen eigene Manifeste wurden ebenfalls als Quelle¹⁷ eingesetzt, um den Entstehungskontext zu erforschen. Alles weitere Material, wie Fotos von Modellen oder realisierten Arbeiten, der Schriftverkehr, Wettbewerbseinladungen, das einzuhaltende Budget und verschiedene Ideen in Form von Skizzen, Ausführungsplänen und Kurzbeschreibungen wurden im Archiv des Künstlers recherchiert oder in verschiedenen Ausstellungen zu seinem Werk

¹⁶ Metzger, Rainer: Kunst in der Postmoderne. Dan Graham, Köln 1996, S. 17.

¹⁷ Ich verstehe dabei die theoretischen Manifeste als Teil seines Werkes und kontextualisiere sie mit der kunsthistorischen Kritik, wobei ich mir der kunstwissenschaftlichen Skepsis gegenüber der Intentionalität von Künstleraussagen bewusst bin.

gefunden.¹⁸ Ein Gesamtverzeichnis aller realisierten und unrealisierten Projekte wurde 2005 in Zusammenarbeit mit der Autorin im Katalog des Museu d'Art Contemporani de Barcelona zusammengestellt,¹⁹ weshalb in der vorliegenden Arbeit darauf verzichtet wurde.

¹⁸ Die Ausstellung „Architecture, Projects: Built, Unbuilt, Unbuildable. 1983-2001“, in der ICAR Foundation, Paris, 2001, hat viele bisher unbekannte Projekte in Form von Modellen zu Tage gebracht und war deswegen eine grosse Hilfe. Wenige Studienmodelle sind erhalten geblieben, die in der Ausstellung „Acconci Studio: The Making of an Island“ im Austrian Culture Forum, New York, 2002, zusammen mit unzähligen Skizzen gezeigt wurden.

¹⁹ Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005.

2. Forschungslage

Die Literatur zu Vito Acconci ist umfangreich, wobei die Mehrheit der Publikationen auf die performative Phase des Künstlers Bezug nimmt und die architektonischen Projekte nur am Rand erwähnt werden.²⁰ Oft handelt es sich um Literatur, die während des Übergangs vom Künstler zum Architekten erschienen ist. Erst in den letzten fünf Jahren fand vereinzelt eine Einordnung dieser Werkphase in sein Gesamtwerk statt. Im Folgenden gebe ich einen Überblick über diejenigen Beiträge, die für die hier relevanten Fragen von Interesse sind und die zeitlich mit dem Austritt aus dem Kunstraum beginnen.²¹

Die erste Ausstellung, in der zwei Vorschläge für Projekte im öffentlichen Raum gezeigt wurden, ist die als Retrospektive betitelte Präsentation im Museum of Contemporary Art, Chicago, 1980. Diese Aussenarbeiten schliessen unmittelbar an die vorausgehende Werkgruppe der „Machines“ der 1970er-Jahre an. Sie sollten im Unterschied zu diesen jedoch im Aussenraum stehen und vom Passanten benutzt werden. Der Beitrag der Kuratorin Judith Kirshner „Space and Language“ geht auf diese Entwicklung nicht ein, enthält aber einen wichtigen Ansatz für den Zusammenhang zwischen den späteren architektonischen Projekten und den frühen Textarbeiten, auf den ich im Kapitel 5.1.

20 Die Magisterarbeit von Laura A. Brunsman „A critical study of Vito Acconci and the psychology of Narcissism in his body and performance works 1969 to 1975“, University of Washington, 1990, arbeitet in ihrer chronologischen Untersuchung den Kontext und die zeitgleiche Kunstkritik auf. Ausserdem weist sie nach, von welchen theoretischen Ansätzen, von welchem Zeitgeist sich der Künstler in seinen Performances und Videoarbeiten beeinflussen liess. Auf die für sie neuesten Arbeiten der 1980er-Jahre geht die Autorin kaum ein, sie streicht aber die zunehmende Interaktion mit dem Betrachter hervor und sieht in den jüngsten Skulpturen Körperbehausungen und damit eine Verbindung zu den ehemaligen Performances des Künstlers. Weiterhin Bestand habe der Humor und Aspekte des Spiels im Werk von Vito Acconci, wenn dieser männlich konnotierte Spielzeuge als Readymades und Symbole von Mann und Frau in Public Art-Projekten einsetze. Nicoletta Torcelli dagegen schreibt in ihrer Doktorarbeit „Video Kunst Zeit: von Acconci bis Viola“, Freiburg 1996, die einen allgemeinen Überblick über das Videoschaffen der 1970er-Jahre bietet, am Ende ihres Kapitels über Acconci, dass das Medium Video für den Künstler in den 1990er-Jahren kein Thema mehr sei und nun „ein normaler Platz in einen Erlebnisraum verwandelt (wird), der die reine Funktionalität in Frage stellt.“ Seite 50. Sie stellt dabei weder einen Bezug zu vorausgehenden Arbeiten her, noch konstatiert sie eine vollkommene Abkehr von diesen.

Die jüngste Doktorarbeit von Frazer David Ward „False Intimacies, Open Secrets: Public and Private in the Performance Art of Vito Acconci and Chris Burden“, Cornell University 2000, untersucht das Private und Öffentliche in den Arbeiten von Acconci zwischen 1969 und 1973. Seine These ist, dass sowohl Burden als auch Acconci die klassische Rolle des Künstlers in Frage stellen, indem sie sich bei den Body Works entgegengesetzt der Konventionen verhalten, wenn sie z.B. das künstlerische Tun, das vorher im privaten Atelier stattfand, öffentlich machen. Weitere Doktorarbeiten, in denen Acconcis Frühwerk unter einem ganz bestimmten Blickwinkel analysiert wird sind: Davis, Tate Austin: Performances of Masculinity in the Avant-garde and Performance Art (Marcel Duchamp, Arthur Cravan, Chris Burden, Vito Acconci). Smith-Allen, Marytha: The art of Eva Hesse, Mel Bochner, and Vito Acconci as indicative of shifts in mainstream art between 1966 and 1973.

21 Dieser Austritt beginnt mit der Einzelausstellung im Kunstmuseum Luzern 1978, in der Acconci eine Übersicht der Werkgruppe „Cultural Space Pieces“ anhand von Plänen, Fotos und Beschreibungen der letzten vier Jahre zeigte, und die vor allem wegen ihres retrospektiven Charakters und der Selbsteinschätzung des Künstlers bedeutend ist, denn er kommt hier zum Schluss, dass er etwas Neues machen müsse: In den Aussenraum zu treten und mobile Installationen zu realisieren. Siehe: Acconci, Vito im Gespräch mit Kunz, Martin, in: Kunstmuseum Luzern (Hrsg.): Vito Acconci, Luzern 1978, o.S.

eingehet: So behauptet sie: „*Like his writing style and pattern of speech, Acconci's career is a continuum of ideas that flows from piece to piece. The ideas build on each other and always connect and refer to earlier works. (...) Although no piece is repeated, definite ideas, structures and words persist throughout his career.*“²²

In der ersten Einzelausstellung im Kölner Kunstverein in Deutschland 1981, die danach im Kunsthaus Zürich zu sehen war, wurden hauptsächlich Kombinationsarbeiten²³ älterer Installationen gezeigt und die Arbeit „Community House“, 1981, die zu den „Self-Erecting-Houses“ gehört. Der Kurator Wulf Herzogenrath versteht diese als Erlebnisstruktur,²⁴ in der die Betrachter miteinander agieren müssen, um das Kunstwerk zu vervollständigen, und stellt einen Bezug zu den Erfahrungsarchitekturen²⁵ von Bruce Nauman her, auf die ich später zurückkommen werde (Kapitel 5.4.).

Im Katalogtext zur Ausstellung „Vito Acconci: Domestic Trappings“,²⁶ 1987, im La Jolla Museum of Contemporary Art, wird ebenfalls vom Kurator Ronald J. Onorato die Interaktion zwischen Betrachter und Objekt hervorgehoben. Zur Analyse der Entwicklung von Acconcis Werk führt er die Theorie von Kenneth Burke „Language as Symbolic Action“, 1966, ein.²⁷ Ausserdem untersucht er den Raum als verbindendes Element aller Arbeiten: Während sich Acconci in den späten 1960er-Jahren auf die Suche nach dem Anderen ausserhalb seiner Selbst begibt und deswegen den Ort um sich herum entdeckt, wandte er sich um 1970 seinem eigenen Körper zu, mit dem er

22 Kirshner, Judith Russi: Vito Acconci, S. 4.

23 Diese Bezeichnung für Arbeiten, die aus einem schwarzen Karton mit verschiedenen Fotos der Installation, Beschreibungen und Konstruktionsskizzen bestehen, führte Wulf Herzogenrath ein. Siehe: Herzogenrath, Wulf: Von der Eigenaktion zur Raumsulptur für andere - zum Werk Acconcis in deutschen Ausstellungen, in: Kölnischer Kunstverein und Kunsthaus Zürich (Hrsg.): Vito Acconci: Arbeiten in Deutschland, 1979-1981/Workshop in Zürich, Köln 1982, S. 7.

24 Ebenda, S. 8.

25 Thürlmann, Felix: Gegenräume für Doppelgänger. Bruce Naumans Erfahrungsarchitekturen und ihre Rezipienten, in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst, Köln 1996, S. 112.

26 Die Wanderausstellung war auch im Museum of Art, Purchase, New York; Aspen Art Museum, Aspen, Colorado; Laumeier Sculpture Park and Gallery, St. Louis, Missouri zu sehen.

27 Seine fünf Kategorien „primal“ (psychoanalytische Bedeutung), „jingle“ (physische und graphische Zeichen des Wortes), „lexical“ (Lexikalische Definition), „entelechiā“ (ideal und perfekt), und „tautological“ (alle Bezüge, die mit dem Wort verbunden sind) fanden sich chronologisch nacheinander in allen Werken Acconcis wieder, so die These von Onorato. Anfangs wurden in den Gedichten und Textarbeiten private Aspekte (primal) innerhalb des Öffentlichen (jingle, lexical) gezeigt, wohingegen die späteren Performances und Body Works private Dinge beinhalten, obwohl sie öffentlichen Charakter haben, da sie kulturelle (entelechiā) oder wie in den neuesten Hausobjekten soziale und politische Bezüge (tautological) herstellen. Diese Unterteilung ist jedoch für die Analyse der architektonischen Projekte wenig hilfreich. Onorato, Ronald J.: Vito Acconci: Domestic Trappings, in: La Jolla Museum of Contemporary Art: Vito Acconci: Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 7.

einen Dialog führte. Dieser findet jedoch vornehmlich in Räumen statt, die eng und vertraut zugleich sind, wie der Mutterleib. Später weitet er diese Räume in raumfüllende Arbeiten aus, wobei der Betrachter isoliert blieb und erst langsam die kokonartigen Räume enthüllen und schliesslich selbst betreten durfte. All diese Arbeiten führen nach Meinung Onoratos in die Kindheit zurück. „*The component parts for fantasy, fairy tales, game and role playing, often set within a specific kind of space, are interwoven throughout all of Acconci's visual world.*“²⁸ Auch Spiele spielen gehören zur Entwicklung des Selbst.²⁹ Bei Acconci komme Spielen in ganz einfacher Form vor. Zum einen in den Fotos, zum anderen in den Spielhäusern und schliesslich in der Spielplatzgestaltung. In seinen Schriften „Playing with the word 'Doll'“³⁰, 1985, oder später „A possible Model for Fairy Tales“³¹, 1987, beschreibe Acconci seine Vorstellungen von einer Miniaturwelt, die der Autor derjenigen von Robert Venturi gegenüberstellt. Bei Acconci würden die Eltern die Welt ihrer Kindern wie Kunstwerke von aussen betrachten, während bei Venturi das Spiel viel allgemeiner als kondensierte Form von Erfahrung gefasst würde. Dabei ist anzumerken, dass der Autor die späteren architektonischen Interventionen, in denen es ebenfalls um die Erfahrung von dem, was Architektur normalerweise ist, geht, zum Zeitpunkt seines Textes noch nicht kannte. Der Autor kommt zum Schluss: „*(...) it becomes clear that his domestic trappings, his architectural references and furnishings, and the context they provide for personal interaction, did not constitute a new phase but are quite literally the most explicit and consistent theme in his art.*“³² Ich werde besonders den Ausführungen über das Spiel im Kapitel 5.4. nachgehen, wobei sich Acconcis hier zitierte Texte als wenig ergiebig erweisen.

Die eigentliche Rezeption von Acconcis architektonischem Œuvre beginnt mit der Ausstellung „Public Places“, 1988, im Museum of Modern Art, New York, die ausschliesslich den skulpturalen Arbeiten der letzten fünf Jahre gewidmet war, und in der Acconci zwei architektonische Projekte als Modelle präsentierte sowie den Text „Coming out“, 1987, im Katalog veröffentlichte. Die Ausstellung wird heute von ihm

28 Ebenda, S. 17.

29 Bettelheim, Bruno: The Importance of Play, in: The Atlantic Monthly, März 1987, S. 35-43 (Ausführlich in: The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales, New York 1976.)

30 Acconci, Vito: „Playing with the word 'Doll'“, 1985, in: The Doll Show: Artists' Dolls and Figurines, Greenvale, New York 1985, S. 3-7.

31 Acconci, Vito: „A possible Model for Fairy Tales“, 1987, in: Acconci, Vito (Hrsg.), New Observations, no.45, 1987, S. 12-13.

32 Onorato, Ronald J.: Vito Acconci, S. 30.

selbst als wichtigster Wendepunkt auf seinem Weg zum Architekten bezeichnet.³³ Denn durch den Titel „Public Places“, der als Banner vor dem Museum hing, sei er erstmals zu öffentlichen Aufträgen gekommen,³⁴ was gleichzeitig dazu geführt habe, als Team zu arbeiten.³⁵ Der Textbeitrag von Linda Shearer betont einerseits die andauernde Rebellenhaltung Acconcis und behauptet andererseits: *„These changes seem like sharp breaks with the past, but all of Acconci's work is of a piece, and this last phase is a wholly logical, albeit distinct, development.“*³⁶ Shearer fächert in ihrem Beitrag den Kontext und die Interessensfelder von Acconci auf und verweist auf Michel Foucault und Roland Barthes als allgemeinen Kontext sowie auf Robert Venturi im speziellen als Vorbild für „Instant House“. *„Although he (Acconci, Anm. d. Verf.) has been an important influence on younger artists, he has not wholeheartedly endorsed the vision of fragmentation, derived largely from structuralist and poststructuralist theory, that characterizes much postmodern art.“*³⁷

Für Shearer sind das Spiel und der Humor die wichtigsten Merkmale in Acconcis Arbeiten. Das Bild des menschlichen Körpers kann dabei ihrer Meinung nach als Leitmotiv seiner Arbeiten der 1980er-Jahre gelten. Sie geht in ihrem Aufsatz erstmals auf die Konventionen ein, die Acconci unterlaufen will, was jedoch ausnahmslos der eigenen Schrift des Künstlers „Coming Out“ entnommen ist: *„Acconci stresses how architectural conventions (and by extension, other sets of conventions) organize our way of seeing things around accepted social norms. He also illuminates the psychological mechanism that makes us cling to these conventions.“*³⁸ Die Reaktionen auf die erste Ausstellung der architektonischen Projekte waren verhalten. Viele Kritiker schienen eher irritiert als wirklich begeistert. *„(...) the MOMA show might have seemed a little bit tame.“*³⁹ Vermutlich verfasste Acconci daraufhin, um seinen künstlerischen Schritt in

33 Gleichzeitig waren Acconcis Fotoarbeiten der 1960er-Jahre in der Galerie Brooke Alexander ausgestellt und die Wanderausstellung „Domestic Trappings“ im Museum of Art, Purchase, New York zu sehen.

34 Acconci, Vito: „Before that show, nobody asked me to propose projects for public places; sure, there were one or two isolated examples, but I wasn't on the „list“ that included Siah Armajani, Mary Miss, Richard Fleischner (...)“, Acconci, Vito in correspondence with Marc C. Taylor, in: Frazer Ward u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 52.

35 Acconci, Vito: „Nachdem ich angekündigt hatte, dass es sich um öffentliche Räume handelt, sollte ich die Sache wirklich ernst nehmen – wenn ich wirklich dachte, dass mein Werk für öffentliche Räume bestimmt war, dann sollte ich auch wie ein Architekt arbeiten“, in: Acconci, Vito, in: Vito Acconci, Hans Ulrich Obrist, in: Noever, Peter (Hrsg.): Das diskursive Museum, Ostfildern-Ruit 2001, S. 173-174.

36 Shearer, Linda: Vito Acconci, in: Museum of Modern Art (Hrsg.): Vito Acconci. Public Places, New Haven 1988, S. 7.

37 Ebenda, S. 5.

38 Ebenda, S. 14.

39 Adams, Brooks: Public-Address Systems, in: Art in America, October 1988, S. 162.

Richtung Public Art noch zu verdeutlichen, die Schrift „Public Space in a Private Time“, die 1990 erstmals in „Critical Inquiry“ abgedruckt wurde.⁴⁰

Im Katalog zur Ausstellung 1991 in Prato im Centro per l'Arte Contemporanea erschienen zu den zwei bereits vorher publizierten Texten „Homebodies“ und „Coming Out“ drei weitere Schriften,⁴¹ die Acconcis Interesse an Möbeln, dem Wohnhaus, dem Privaten und Öffentlichen beinhalten. In der Ausstellung waren erstmals fast ausschliesslich Modelle der architektonischen Projekte zu sehen, zudem die „Telebodies“, 1991, und die Installation der „Mobile Linear City“, 1991, vor dem Museum. Neben einem Gesamtüberblick,⁴² der Acconcis Entwicklung vom Dichter bis zu den öffentlichen Projekten aufzeigt und in etwa mit dem Text von Shearer vergleichbar ist, verweist der Autor Jeffrey Kipnis auf Stadtplanungsdebatten der 1950er- und 1960er-Jahre in den USA als Kontext der Public Art, was für die hier vorliegende Diskussion relevant ist. Die einzige Strategie, gegen eine Reglementierung des öffentlichen Raumes vorzugehen, sieht er darin: *„The assumption underlying this position is that the most virulent form of subversion is not accomplished through critical or dialect opposition, through the yes/no logic of causes, but through extravagant affirmation, through the yes/ yes calculus of effects.“*⁴³ Vito Acconci übernehme diesen affirmativen Charakter, indem er das Banale zeige. Dieser Taktik sei eine Kritik an der Pop Art inhärent, die sich mit ihren eigenen Gesetzen und Begrenzungen beschäftige, während sich Acconci über diese Grenzen hinwegsetzen könne, wenn er Dinge des alltäglichen Lebens miteinbeziehe. Die negativen Meinungen über Acconcis Arbeiten im öffentlichen Raum, die als Modelle in der Barbara Gladstone Gallery 1991 ausgestellt waren,⁴⁴ stehen am Anfang seines Textes und dienen dazu, das Frühwerk vom Spätwerk abzugrenzen. *„To be honest, I can't get very interested in them. At the Gladstone exhibition, he showed the Bras as a gallery installation upstairs, and downstairs showed maquettes of the outdoor, 'public art', versions of them. The difference was night and*

40 Acconci, Vito: „Public Space in a Private Time“, 1990, in: Critical Inquiry, Vol.16, No.4, Summer 1990, S. 900-918.

41 „Notes on Language“, 1986; „Performance after the Fact“, 1989; „Projections of Home“, 1990.

42 Rian, Jeffrey: Reconnecting Art and Life, in: Centro per l'Arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 26-30.

43 Kipnis, Jeffrey: Causes and Effects, in: Centro per l'Arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 16.

44 Die Galeriepräsentation stiess wegen der grossen BH-Skulpturen auf besonderes Interesse, wohingegen die Public Art-Projekte gar nicht erwähnt (Decter, Joshua: Vito Acconci. A-cup architecture, in: Flash Art, May/June 1991, S. 133.) oder kritisiert werden (S.A., New York, in: Causes and Effects, in: Centro per l'Arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 14.) In einem Artikel wird sogar schon die Phase der Kunst am Bau-Modelle als beendet angesehen, auf die nun die Raumskulpturen, wie „Adjustable Wall Bra“, 1991, folgen würden (Koether, Jutta: Von Dirty Acconci zum Möbelmacher, in: Artis, Mai 1992, S. 43.)

*day. Upstairs, the Bras were spectacular, hilarious, coarse, sexist, irritating, challenging – in short, everything one might expect from the consummate iconoclast. Downstairs, the work was just uninteresting and could not be taken seriously.*⁴⁵

1993 stellte Acconci in Den Haag und in Wien aus.⁴⁶ Während in der Ausstellung „Vito Acconci: Models, projects for streets, squares and parks“ im STROOM-Ausstellungsraum in Den Haag 20 Modelle mit Projektbeschreibungen des Künstlers zu sehen waren,⁴⁷ die im Katalog zusammen mit einer Einleitung der Kuratorin Lily van Ginneken⁴⁸ und Acconcis Text „Making Public“ dokumentiert wurden, konzipierte er für das MAK in Wien eine spektakuläre Installation im Hauptausstellungsraum, indem er den Raum verdoppelte und um 90° verkehrt herum einbaute. In einem der daraus entstandenen neuen Räume zeigte Acconci seine Muschelsitze, Büstenhalter und Betten.

In der Begleitpublikation des MAK in Wien „The City Inside Us“, 1993, wird versucht, mit übersetzten Textausschnitten aus Acconcis eigenen Schriften und Beschreibungen die Installation im Ausstellungsraum im Denken des Künstlers zu verankern,⁴⁹ wozu auch ein schon früher publiziertes Interview mit Richard Prince angefügt wurde.⁵⁰ Der Beitrag des Architekturtheoretikers Anthony Vidler⁵¹ stellt eine Verbindung zum Dekonstruktivismus her, wofür die gezeigte Installation als Ausgangspunkt dient. Ausserdem deutet er „Adjustable Wall Bra“, 1991, und „Convertible Clam Shelter“, 1990, in Analogie zum Surrealismus und dessen Suche nach dem Ursprung, worauf ich später genauer eingehen werde. Vidler interessiert sich hier vor allem für den psychologischen

45 E.D., New York, in: Kipnis, Jeffrey: Causes and Effects, in: Centro per l'Arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 14.

46 Parallel zu den Ausstellungen entwarf Acconci öffentliche Projekte in den genannten Städten, die teils auch ausgeführt wurden, wie „Park in the Water“, Universität Haagse Hogeschool, Den Haag, 1993-1997, realisiert.

47 Die in Den Haag ausgestellten architektonischen Projekte wurden in verschiedene Kategorien gruppiert: „Shreds & Fragments“, „Features Figures Conventions (The things of the world/the world of the things)“, „Signs & Propaganda“, „Walls & Parasites“, „Ground/Underground“, „All at Sea“.

48 Wie schon im Beitrag von Linda Shearer sieht auch hier die Ausstellungsmacherin den Bezug zum Frühwerk ausschliesslich in Acconcis rebellischer Haltung. Siehe: Van Ginneken, Lily: Preface, in: STROOM (Hrsg.): Making Public, Den Haag 1993, S. 3.

49 Der Zeitraum der in der Publikation zusammengestellten Arbeiten ist auf 1976-1992 beschränkt, d.h. die Performances und Installationen werden weitgehend ausgeblendet. Die Zäsur 1976 erstaunt, da mitten in der Phase der „Cultural Space Pieces“ ein Schnitt gezogen wird.

50 Acconci, Vito and Prince, Richard, in: Bomb, Sommer 1991, New York, S. 52-59.

51 Vidler, Anthony: Allein Zuhause, in: Noever, Peter (Hrsg.): Vito Acconci. The City Inside Us, Wien 1993, S. 33-37.

Raum, der wie Chrissie Iles an einem Symposium konstatierte,⁵² auch in den frühen Arbeiten von Acconci eine Rolle spielte. Interessant sind seine Äusserungen zu den öffentlichen Projekten, bei denen er verschiedene dekonstruktivistische Verfahren aufzeigt: Die Kritik an einer Institution, die Zerstörung bestimmter Gebäudetypen und die buchstäbliche Dekonstruktion eines Hauses. Er zitiert dazu Acconci wie folgt: „*Die Funktion öffentlicher Kunst ist das De-Design.*“⁵³ Obwohl Vidler hier nicht die Architekten-Gruppe SITE als Vergleich heranzieht, sind seine Behauptungen aufschlussreich für eine derartige Gegenüberstellung, die ich im Kapitel 5.1. vornehme.

Kate Linker⁵⁴ stellt als einzige Autorin in ihrem Gesamtwerk zu Vito Acconci einen Zusammenhang zwischen den architektonischen Projekten und dem vorausgehenden Schaffen her, beendet ihren Überblick aber als offenes Projekt 1993 und widmet in ihrem 200 Seiten starken Buch den öffentlichen Projekten gerade einmal 18 Seiten. Linker fügt zwar die architektonischen Arbeiten chronologisch in die Entwicklung des Werkes ein, sieht aber im Unterschied zu meinen nachfolgenden Erläuterungen keine Verbindung zu seinen Fotoarbeiten, obwohl gerade sie diese Fotos 1988 publiziert hat.⁵⁵ In ihrem Überblickswerk fasst sie alle kunsthistorischen Texte, die bisher erwähnt wurden, zusammen, ohne jedoch auf Gegenpositionen oder unterschiedliche Haltungen einzugehen. Für den ideengeschichtlichen Hintergrund von Acconci bezieht sie sich in weiten Teilen auf Laura R. Brunsman. Auch sie führt Robert Venturi als Vorbild ein, weitet das Feld aber generell auf postmoderne Architekten wie Charles Moore oder Michael Graves aus. Ausserdem führt sie SITE und deren Begriff der De-Architecture im Gegensatz zu Acconcis De-Design ein. Es sei eine ähnliche Haltung wie diejenige der Architekten, was sich auch an Acconcis Interesse für Robert Venturi äussere, dessen Schriften er 1978 oder 1979 gelesen haben muss.⁵⁶ Linker gliedert die Projekte im öffentlichen Raum in unterschiedliche Motive, wie: Zeit, Insel, Auto, Haus, Muschel. „*Decontextualised and simplified, these popular icons offer parallels to both the iconic forms of roadside architecture and the oversized consumer objects of pop art.*“⁵⁷

52 Chrissie Iles hat in ihrem Beitrag zum Symposium: „Working in the Space between Art, Architecture and Design“ in der Pratt Manhattan Gallery, 16. Oktober 2003 auf die Architektur der psychischen und physischen Räume in den frühen Performance Arbeiten von Acconci hingewiesen.

53 Vidler, Anthony: Allein Zuhause, S. 36.

54 Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994.

55 Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works 1969-1970, New York 1988.

56 Linker, Kate: Vito Acconci, S. 172.

57 Ebenda.

Zwischen 1994 und 2001 existieren nur Artikel zu einzelnen Projekten⁵⁸ und Interviews mit dem Künstler, sowie eine Gesamtdarstellung.⁵⁹ Erst 2001 erschien ein kleiner Katalog anlässlich der Ausstellung „Vito Acconci/Acconci Studio. Para-Cities“, Arnolfini Gallery in Bristol, in der die architektonischen Projekte vom Kurator Catsou Roberts als integraler Bestandteil des künstlerischen Werkes angesehen werden. *„Acconci's recent focus on architecture, the built environment, and the public realm - a sphere normally activated by human beings - is a natural extension of his earlier interest in the perimeter of the body as a shelter and container of personal space, and the delineation between private and public.“*⁶⁰ Im Text wurden die wesentlichen Merkmale von Acconci aus dem MOMA-Katalog und Kate Linkers Buch übernommen und ein Überblick über Acconcis Laufbahn gegeben. Neu wird hier erstmals die Arbeit „Peplemobile“, 1979, als Übergang zu den Projekten im öffentlichen Raum verstanden.

Die Wanderausstellung⁶¹ des Milwaukee Art Museum „Vito Acconci Acconci Studio: Acts of Architecture“, 2002, wurde von Dean Sobel⁶² organisiert und stellt erstmals seit den späten 1980er-Jahren die Haus-Skulpturen und Möbel sowie zahlreiche architektonische Projekte als Modelle ins Zentrum einer Ausstellung. Dean Sobel baut in seinem Text auf den Überlegung von Roberts auf, indem er die Arbeit „Peplemobile“, 1979, als Schnittstelle zwischen Public Art und Architektur als „portable Art“⁶³ versteht, die bereits auf die spätere Entwicklung hinzuweisen scheint.

58 In zwei Einzelausstellungen der architektonischen Projekte, „Vito Acconci: High Rise of Models“, Technisches Rathaus München, 2000 und „Architecture, Projects: Built, Unbuilt, Unbuildable, 1983-2001“, ICAR Foundation, Paris 2001, wurden ausschliesslich Texte von Acconci in Faltblättern publiziert. Es sind verschiedene Ausschnitte aus seinen Schriften, die neu zusammengefügt wurden.

59 Gloria Moure, „Vito Acconci. Writings, Works, Projects“, Barcelona 2001, erwähnt die architektonischen Projekte kaum im Einführungstext. Im Anhang wurden einige Arbeiten mit kurzen Projektbeschreibungen publiziert, sowie die meisten seiner eigenen Texte abgedruckt und die Unterteilung des Werkes vom Künstler übernommen. „Architecture I. Games & Prototypes“, „Architecture II. Clothing and Furniture“, „Architecture III. Transportation (Nodes & Vehicles)“, „Architecture IV (Plazas & Parks)“, „Architecture V (Stage-Set & Exhibition Design, Renovations)“. Die Autorin legt das Schwergewicht ihres Textes auf das Frühwerk, das sie analog zu Kate Linkers Standardwerk abhandelt. Als Leitmotiv dient ihr dasjenige der Ausdehnung („Extension“) um die Entwicklung von Acconcis künstlerischer Karriere zu beschreiben. Bei den Arbeiten im öffentlichen Raum dagegen interessiert sie mehr die Rolle des Künstlers als Public Art-Künstler als die eigentlichen Arbeiten, die sie nur beschreibt, aber nicht weiter analysiert.

60 Roberts, Catsou: Vito Acconci for Starters, in: Arnolfini Gallery Bristol (Hrsg.): Vito Acconci/Acconci Studio. Para-Cities, Bristol 2001, o.S.

61 Contemporary Arts Museum Houston, Miami Art Museum, Milwaukee Art Museum, Aspen Art Museum.

62 Er hatte Acconci zuvor zu einem öffentlichen Wettbewerb für das Milwaukee Convention Center eingeladen. „Walkways Through the Wall“, Midwest Convention Center, Milwaukee, 1996-1998, realisiert.

63 Sobel, Dean: From Thought to Monument. Vito Acconci's Art of the 1980s and 1990s, in: Milwaukee Art Museum (Hrsg.) Vito Acconci/Acconci Studio, Acts of Architecture, Milwaukee 2001, S. 19.

„Acconci's house works are not entirely sculpture, nor are they architecture per se. Combining aspects of both – along with elements of installation art, furniture, industrial design, and assemblage – these works of the 1980s repeatedly refer to architecture or, more aptly, the image of architecture (...). They (The Rising Walls, Anm. d. Verf.) are about architecture in the sense that architecture can be reduced to an image. Within this context, Acconci's approach is similar to that of architects such as Philip Johnson or Michael Graves, who in the 1980s freely appropriated elements of furniture (Johnson's Cippendale-style pediment for the AT & T) or ancient architecture (Graves's myriad classical motifs) for their monumental buildings. Acconci's practice is essentially the inverse; he begins with sculpture and borrows the language of architecture to create what he calls 'personal monuments'.”⁶⁴

Diese vom Autor nach Kate Linker wiederum ins Spiel gebrachten Architekten werden in meiner Arbeit vor allem im Kapitel über Architektur als Sprache herangezogen, wobei Sobels Aussagen kritisch hinterfragt werden sollen. Abschliessend stellt er in seinem Aufsatz fest, dass Acconci es den Betrachtern in den Installationen und „architectural games“⁶⁵ erlaubt habe, über sich selbst nachzudenken und mit anderen Betrachtern zu interagieren. Viel wichtiger ist in diesem Zusammenhang aber Sobels zweite Bemerkung, dass Acconcis Arbeiten schon immer urban gewesen seien und in Zusammenhang mit den Fotografien stünden.⁶⁶ Inwiefern sie dies tun, erläutert er jedoch nicht. Es ist aber für mich ein erster Anhaltspunkt, um diese Verbindung genauer zu untersuchen.

Frazer Ward versucht in seinem Text „In Private and Public“, 2002, der in der Monographie Vito Acconci im Phaidon Verlag erschienen ist,⁶⁷ einige übergreifende Themen in Acconcis Werk auszumachen. So geht er vom Prinzip des Scheiterns als Antrieb der künstlerischen Produktion aus und dem nicht Vorhandensein eines künstlerischen Stils. Verschiedene Themen würden immer wieder in seinen Werken auftauchen, wie es der Autor schon in seiner Dissertation dargelegt hat: Die soziale Konstruktion des Selbst, die Beziehungen zwischen Körper und Raum und zwischen privaten und öffentlichen Bereichen.⁶⁸ Ward ordnet Acconci kunsthistorisch zwischen der

⁶⁴ Ebenda, S. 27.

⁶⁵ Ebenda, S. 24.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002.

⁶⁸ Ward, Frazer: In Private and Public, in: ders. u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 18.

Minimal Art und Conceptual Art ein und verweist dabei auf Richard Serra. Indem Serra gefährliche minimalistische Situationen errichte, beziehe er den Körper mit ein, ohne ihn jedoch zu repräsentieren. Acconci dagegen gehe, so der Autor, einen Schritt weiter und baue in seiner Performance „Seedbed“, 1971, eine minimalistische Rampe in den Ausstellungsraum und positioniere sich in diesem minimalistischen Raum schliesslich mit dem eigenen Körper.⁶⁹ Der Verweis auf Serra und den Gebrauch von öffentlichem Raum dient dazu, den Text von Yves-Alain Bois: Ein Spaziergang um „Clara-Clara“⁷⁰ zum Ausgangspunkt zu nehmen, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Künstler darzulegen.

In der Publikation „Vito Acconci. Courtyard in the Wind“, 2003,⁷¹ die einem einzigen Projekt von Acconci gewidmet ist, führt Heinz Schütz die Architektur auf die Body Art des Künstlers und das Verhältnis zwischen öffentlich und privat zurück. Dabei versteht Schütz den Körper als einen durch Zeichen konstruierten Körper. *„Die vom Poststrukturalismus betriebene Auflösung des Körpers in ein System von Zeichen erliegt den eigenen Voraussetzungen, einem alles erfassenden Sprachtaumel, trotzdem verdeutlicht strukturalistisches Denken eindringlich, wie auch der Körper Teil einer gesellschaftlich codierten Sprache geworden ist.“*⁷²

Der nachträglich zur Eröffnung der Insel in der Mur publizierte Katalog „Building an Island“, 2003, konstatiert im Einführungstext dass Acconci zu Beginn seiner Architekten-Karriere die tradierten Normen der Baukunst subversiv unterlaufen habe, während er nun als ernst zunehmendes Architekturbüro in die Fachwelt eingegangen sei.⁷³ Der zweite Beitrag über die Verflüssigung der Form von Oliver Elsner stellt Acconcis Insel in der Mur theoretischen Aspekten von Hermann Sörgel, welche dieser in „Die Geburt der Architektur aus dem Gebrauch des menschlichen Körpers“, 1918, formulierte, gegenüber. Diese vagen Überlegungen sind aufschlussreich für die Diskussion der

⁶⁹ Ebenda S. 35.

⁷⁰ Bois, Yve-Alain Bois: Ein pittoresker Spaziergang um Clara-Clara herum, in: Güse, Ernst-Gerhard (Hrsg.): Richard Serra. Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Kunsthalle Basel, Stuttgart 1987, S. 44-64.

⁷¹ Das Buch ist gleichzeitig der Katalog zur Ausstellung von zahlreichen architektonischen Projekten Acconcis im Baureferat, in das wiederum Ausschnitte aus seinen theoretischen Texten eingefügt wurden.

⁷² Schütz, Heinz (Hrsg.): Vito Acconci. Courtyard in the Wind, Ostfildern-Ruit 2003, S. 35.

⁷³ Punkhofer, Robert: Geschichte einer Insel, in: Graz 2003 Kulturhauptstadt Europas, Art & Idea (Hrsg.): Building an Island. Vito Acconci/Acconci Studio, Ostfildern-Ruit 2003, S. 12.

jüngsten Architekturen von Acconci im Zusammenhang mit denjenigen von Foreign Office Architects. Elsner gruppiert Acconcis Projekte nach den gescheiterten Versuchen der 1920er-Jahre sowie den Papier gebliebenen Projekten von Archigram in den 1960er-Jahren in eine dritte Kategorie der biomorphen Formen, die menschliches Leben und Architektur zu vereinen suchen.⁷⁴

In der ersten europäischen Retrospektive im Museu d'Art Contemporani de Barcelona „Vito Hannibal Acconci Studio“, 2004, von Corinne Diserens wurde Acconcis Werk neu gelesen und die Bedeutung der gesprochenen und geschriebenen Sprache als Ursprung aller Arbeiten des Künstlers angenommen.⁷⁵ Neben der Präsentation der Gedichte, Aktionsbeschreibungen, sowie Ton- und Videoarbeiten wurden in grossen Videoprojektionen aneinandergereihte Fotos der Architekturprojekte mit Erläuterungen des Künstlers gezeigt. Durch diese performative Darstellung, d.h. durch die Überlagerung von Bild und Text wurden die skulpturalen Gebilde und deren inhärente Handlungsanweisungen nachvollziehbar. Dies unterstreicht meine These im Katalogbeitrag „The Building is a Text“, dass die Architekturen letztlich nichts weiter sind als Stein gewordene Wörter und Sätze.⁷⁶ Als aufschlussreich erweist sich der kurze Text von Sylvie Mokhtari, in dem sie über Acconcis Tätigkeit als Übersetzer und Herausgeber schreibt und u.a. auf die 6. Ausgabe der Zeitschrift „0 to 9“ den „Street Works“ eingeht. Hier erläutert sie wie Acconci seine Aktionen schon schriftlich im Vorfeld konzipiert habe und es sich nicht erst um nachträgliche Aufzeichnungen handle, wie früher angenommen wurde.⁷⁷

In der jüngsten vom Künstler selbst konzipierten und herausgegebenen Publikation, die interessanterweise u.a. Dan Graham und Dennis Oppenheim gewidmet ist, „Vito

74 Elser, Oliver: Die Verflüssigung der Form. Wie der Körper den Raum entdeckte, in: Graz 2003 Kulturhauptstadt Europas, Art & Idea (Hrsg.): Building an Island. Vito Acconci/Acconci Studio, Ostfildern-Ruit 2003, S. 77.

75 Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005.

76 Pfaff, Lilian: The Building is a Text, in: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005, S. 394-405.

77 Mokhtari, Sylvie: From 0 to 9: Transcribing, Interpreting, Writing, in: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005, S. 183. Diese These wird durch die erstmalige Einsicht in das Gesamtverzeichnis der schriftlichen Arbeiten unterstützt. In seiner Einleitung zu „Language to Cover a Page. The Early Writings of Vito Acconci“, Cambridge, London 2006, schreibt der Autor und Herausgeber Craig Dworkin, dass man die Phase der Texte nicht als abgeschlossen betrachten könne, da sich Kunst- und literarisches Werk überlagern würde. Dies führt er jedoch nicht aus und beschränkt sich auf die frühe Werkphase bis 1970. Er versucht die Arbeiten, die er von anderen, späteren Projekten durch ihre „Abschreibbarkeit von einer Papierseite“ abgrenzt, in den literarischen Kontext zu integrieren, und verweist dabei neben vielen anderen, auf Konkrete Poesie, Samuel Beckett und Ludwig Wittgenstein.

Acconci, *Diary of a Body 1969-1973*,“ Mailand 2006, geht Gregory Volk in seiner Einführung auf das Archiv von Acconci ein. Er kristallisiert dabei sowohl den Fakt des Schreibens in seinem Werk wie auch die karnivalisierte Handlung heraus, die er mit der Theorie des russischen Literaturtheoretikers Mikhail Bakhtin erläutert und auf die im Kapitel 5.4. näher eingegangen wird. Die Projektbeschreibungen von Acconci seien zuerst niedergeschrieben und später dann editiert worden. Sie glichen oftmals im Wortlaut und der formalen Anordnung den Gedichten, was so einfach und schnell gemacht aussähe, sei ein vorher genau überlegtes Konzept, wie er z.B. alle alltäglichen Bewegungen des Körpers vermessen könne.

Das Interviewbuch „Art becomes Architecture becomes Art“⁷⁸ ist eine Gesprächsaufzeichnung zwischen Vito Acconci und dem Galeristen Kenny Schachter, für den Acconci die Galerie Kenny Schachter conTEMPorary in New York und weitere Messestände für die Armory Show in New York gebaut hat, was vor allem im Kapitel 5.4., wenn es um das Spielen im Kunstsystem geht, wieder aufgegriffen wird. Die Einflüsse anderer Architekten, sowie die Bedeutung der Sprache, Musik und Mode für seine Architektur werden ausführlich diskutiert.⁷⁹

Die Übersicht über die Literatur zu den architektonischen Projekten von Acconci zeigt deutlich, dass die Auseinandersetzung mit diesen bisher eher bescheiden war. In letzter Zeit aber wird die Bedeutung dieser Werkphase von Acconci – auch durch seine zwanzigjährige Beschäftigung damit – sowie der Wandel vom Künstler zum Architekten zunehmend anerkannt.

78 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Art becomes Architecture becomes Art. A conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter*, moderated by Lilian Pfaff, Wien/New York 2006.

79 Da die Autorin selbst das Gespräch geführt hat, finden sich auch Fragen und Themen in dem Interview, die teilweise die in dieser Arbeit herausdestillierten Schlussfolgerungen und Thesen untermauern.

3. Kunst im öffentlichen Raum

Über Kunst im öffentlichen Raum⁸⁰ wurde in den 1990er-Jahren viel geschrieben u.a. auch weil sich die Menge an Freiluftausstellungen,⁸¹ die Auftragslage, sowie Förderung von Kunst im öffentlichen Raum und die Anzahl der Künstler, die nur in diesem Bereich arbeiteten, erhöht hat. Das Verständnis, wie derartige Kunst aussehen soll, was ihre Funktion ist, an wen sie gerichtet ist, wie lange sie dauert und wie viel sie kostet, hat sich, wie es Philip Ursprung darlegte, im Laufe der letzten dreissig Jahre gewandelt.⁸² Um Acconcis architektonische Projekte einordnen zu können, ist ein kurzer Überblick über die Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum hilfreich. In einem zweiten Schritt werden verschiedene Begriffe, unter denen Acconcis Arbeiten bisher kategorisiert wurden, im Vergleich zu anderen Künstler diskutiert.

Nach Miwon Kwon lässt sich Kunst im öffentlichen Raum (Public Art) in drei zeitlich nacheinander folgende Phasen gliedern.⁸³ Als Kunst im öffentlichen Raum können zuerst diejenigen Skulpturen gelten, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf einem Platz vor einem öffentlichen Gebäude aufgestellt wurden, um diesem eine optische und räumliche Struktur zu geben. 1982 erfolgte eine Änderung: *„Public art would no longer be just an autonomous sculpture, but would be in some kind a meaningful dialogue with, maybe even coincident with, the surrounding architecture and/or landscape.“*⁸⁴

Durch die Integration von Kunst in die Architektur⁸⁵ und Landschaft kann diese zweite Phase der Ortsspezifität als eigentliche Kunst im öffentlichen Raum verstanden werden,

80 Der Begriff „Kunst am Bau“ wurde nach Meinung von Walter Grasskamp 1991 von demjenigen der „Kunst im öffentlichen Raum“ abgelöst. Grasskamp, Walter: Kunst und Stadt, in: Bussmann, Klaus (Hrsg.): Skulptur. Projekte in Münster, Ostfildern-Ruit 1997, S. 193. Ich verstehe unter Kunst am Bau direkt mit der Architektur verbundene Kunstwerke: „(...) als skulpturaler Teil in Form eines Reliefs oder als in die Bausubstanz eingegliedertes Kunstwerk – oder in direkter Platzierung zur architektonischen Umgebung – als harmonisches Ensemble wie auch als bewusste Konfrontation zum Gebauten.“ Müller, Ute: Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert, Aachen 1998, S. 22. Da Kunst am Bau vor allem für öffentliche Gebäude entsteht, verdeutlicht der Begriff Kunst am Bau neben der Zugehörigkeit zur Architektur auch seinen Entstehungsprozess, eignet sich aber im Fall von Acconcis Projekten wenig um dessen Strategie zu verdeutlichen.

81 Ortsspezifische Ausstellungen, wie beispielsweise Jenisch Park 1986 in Hamburg, Sonsbeek in Arnheim 1986, Skulptur Projekte Münster in Münster 1987 und die documenta 8 in Kassel 1987 zeigten dieses Vorgehen exemplarisch auf.

82 Ursprung, Philip: Close Encounters: Seltsame Begegnung zwischen Kunst und öffentlichem Raum. Vortrag Schule für Gestaltung in Basel, 24.3.1998.

83 Kwon, Miwon: Für Hamburg: Öffentliche Kunst und städtische Identitäten, in: Müller, Christian Philipp: (Hrsg.): Kunst auf Schritt und Tritt. Public Art is everywhere, Hamburg 1997, S. 100.

84 Diesen Hinweis gibt Miwon Kwon, siehe: dies.: One Place after Another. Site-Specific Art and Local Identity, Cambridge 2002, S. 65.

85 Das architektonische Eingreifen in den Aussenraum in Form von begehbaren oder besitzbaren Räumen ist einer Tradition verpflichtet, die bereits Ende der 1970er-Jahre in der Kunst zu beobachten ist. Die Frühformen liegen dabei im Konstruktivismus und dem Gesamtkunstwerkgedanken des Bauhauses begründet. Die Auseinandersetzung mit Architektur in der Kunst beginnt genau genommen

was zum ersten Mal in der Land Art⁸⁶ zum Ausdruck kam. Dieser in den 1980er-Jahren vorherrschende Ansatz diene nicht nur dazu, die Kunst zu verorten und einzubinden, um den Ort sichtbar zu machen,⁸⁷ sondern auch dazu, die Institution zu verlassen⁸⁸ und diese als Ort der Macht zu thematisieren.⁸⁹ Während der Begriff „Ortsspezifität“ (Site Specificity) vor allem die architektonisch-topographischen und historischen Merkmale eines Ortes aufgreift,⁹⁰ bezeichnet die so genannte „Kontextkunst“,⁹¹ dessen Begriff Peter Weibel mit seiner gleichnamigen Ausstellung eingeführt hat, die sozio-ökonomischen Strukturen des Ortes.⁹² Die Kontextkunst⁹³ versteht sich als Kunst, die in die Strukturen des Öffentlichen eingreift und deswegen von Marius Babias als „Kunst des Öffentlichen“ bezeichnet wurde. Was darunter zu verstehen ist, beschäftigt sich mit Teilöffentlichkeiten, mit *„privatisierten Öffentlichkeiten der Passagenkultur.“*⁹⁴ Mittels „Eingriffen“, „Kommentaren“, „Irritationen“ setzten sich die Künstler mit dem

bereits in den 1960er-Jahren mit der Minimal Art, die erstmals den Umraum eines Kunstwerkes als dessen Inhalt mitberücksichtigte. Durch die veränderte Rezeptionshaltung des Betrachters kommt es in der Folge zur Erweiterung des Skulpturbegriffs. Besonders hervorzuheben ist hier Rosalind Krauss Aufsatz „Sculpture in the Expanded Field“ von 1978. Sie geht davon aus, dass die Skulptur untrennbar mit dem Denkmal und seiner Repräsentation verbunden ist. Nachdem die Skulptur vom Sockel in den Raum gestiegen sei, habe sie ihren selbstreferentiellen Charakter verloren, indem sie Bezüge zum Umfeld herstellt. Krauss unterscheidet zwischen vier Formen der erweiterten Skulptur. Zum einen die „axiomatic structures“, die sie als Interventionen in den bestehenden Raum der Architektur versteht. Als „marked sites“ dagegen bezeichnet sie die Schnittpunkte zwischen der Landschaft und Nicht-Landschaft und im Unterschied dazu als „site construction“ architektonische Strukturen in der Landschaft. Der herkömmliche Begriff der Skulptur kann ihrer Meinung nach nur im Dazwischen liegen oder anders gesagt: in der Addition des weder Nicht-Landschaftlichen noch Nicht-Architekturhaften. Krauss, Rosalind E.: Skulptur im erweiterten Feld, (Original 1978), in: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Amsterdam/Dresden 2000, S. 344.

86 Kystof, Doris: Ortsspezifität, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 233.

87 Sie beruht also nicht nur auf phänomenologischen Ansätzen bzw. einer „formalen Ortsspezifität“, wie es Claudia Büttner bezeichnete. Büttner, Claudia: Art goes Public, Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997, S. 178.

88 Grasskamp, Walter: Invasion aus dem Atelier. Kunst als Störfall, in: ders. (Hrsg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, München 2000, S. 141-169.

89 Ob dieses Verlassen nicht ebenso die Macht der Institution zeigt, den Aussenraum zu beherrschen und megalomane Arbeiten zu realisieren, wie es Ursprung konstatierte, muss dabei heute mitbedacht werden. Ursprung, Philip: Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art, München 2003, S. 22.

90 Rolling, Stella: Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren, in: Babias, Marius u.a. (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum, Amsterdam/Dresden 1998, S. 16.

91 Weibel, Peter: Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre, Köln 1994.

92 Die Forderung nach Kontextualität zielte auf ein Transparentmachen der Strukturen ab und ist in diesem Sinne als „Neo-Institutional Critique“ zu verstehen, die sich an die Konzeptkunst der 1960er- und 1970er-Jahre anlehnte und Kunst als Betriebssystem blosslegte.

93 Miwon Kwon dagegen fasst auch die Kontextkunst mit dem Begriff „Site Specificity“. Sie unterscheidet „Site Specificity“ in eine phänomenologische, auf die Architektur bezogenen Ortsspezifität, und eine institutionelle, sowie in eine dritte Kategorie, die der Diskurse. Kwon, Miwon: One Place after Another, S. 3.

94 Müller, Christian Philipp: Kunst auf Schritt und Tritt, S. 13.

Strukturwandel der Öffentlichkeit und dem Auseinanderdriften des städtischen und öffentlichen Raumes auseinander.⁹⁵

Die späten 1990er-Jahren brachten hervor, dass an die Künstler Ansprüche gestellt wurden, aktiver eine Rolle in real ablaufenden gesellschaftlichen und sozialen Prozessen zu übernehmen.⁹⁶ Miwon Kwon hat dies als dritte Phase als „Kunst im öffentlichen Interesse“⁹⁷ oder auch „New Genre Public Art“⁹⁸ in der Geschichte der Public Art ausgemacht. Dabei handelt es sich um temporäre auf die Stadt bezogene Projekte, die sich weniger mit der baulichen Umgebung als mit sozialen Fragen befassen und mit marginalisierten Bevölkerungsgruppen zusammenarbeiten, mit dem Ziel, ein politisches Bewusstsein zu entwickeln.⁹⁹ Nicht mehr die Produktion eines Werkes und die Autonomie des Künstlers stehen im Vordergrund, sondern die Rezeption und Interpretation des Publikums ist Teil des Werks und das Werk als solches ein partizipatorisches Projekt.¹⁰⁰

Acconci kann insofern als ortsspezifischer Künstler gelten, als er vom Inhalt und der Bedeutung des Orts ausgeht und diesen bildhaft verkörpert. Ein am Flugplatz oder Meer gelegenes Grundstück für ein Projekt im öffentlichen Raum kann zum Inhalt der Arbeit werden, indem Flugzeuge als Spielgeräte oder überdimensionierte Muscheln als Sitzgelegenheiten aufgestellt werden (Abb. 1 und Abb. 2). Acconci setzt am physischen Ort an, für den er spezifische Projekte entwickelt. Sein Ansatz entspricht dem von

95 „Kunst im öffentlichen Raum hat demnach in der Regel umsonst und draussen, vielleicht in Industriebrachen und irgendwie schrägen, ungewöhnlichen Räumen, gern in Schaufenstern, keinesfalls in den traditionellen Kunstinstitutionen stattzufinden. Grenzen und Unterschiede und Territorien sollen, primär zur Absicherung des Kunstbetriebes selbst, aufrechterhalten bleiben. (...) Die topographische Definition der Kunst im öffentlichen Raum ist Vergangenheit, ein Museum ist ebenso öffentlicher Raum wie das Internet und vielleicht mehr als die Strasse.“ Müller, Christian Philipp: Kunst auf Schritt und Tritt, S. 18.

96 Als Beispiel kann hier die offene Bibliothek von Clegg & Guttman in Hamburg 1993 gelten, bei der die Kunst ein sozial-kommunikatives Gefüge wieder herstellt. An drei verschiedenen Orten installierten die Künstler grosse Schaltkästen, die ihrem ursprünglichen Verwendungszusammenhang entzogen und nach ihrer Umrüstung in einen neuen Funktions- und Kommunikationskontext als offene Bibliotheken den Bewohnern dreier ausgewählter Stadtteile Hamburgs zur freien Benutzung zur Verfügung gestellt wurden. Der Wahl der Standorte Kirchdorf-Süd, Barmbek und Volksdorf lag eine Recherche über die Sozialstrukturen der jeweiligen Umfelder zugrunde.

97 Kravagna, Christian: Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis, in: Babias, Marius u.a. (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum, Amsterdam/Dresden 1998, S. 33.

98 Lacy, Susanne: Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Washington 1996.

99 Als prominentes Beispiel gilt das 1991 von Mary Jane Jacob kuratierte Projekt „Culture in Action“ in Chicago. Jacob, Mary Jane (Hrsg.): Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago, Seattle 1995.

100 Dass gerade auch solche politisch motivierten Projekte instrumentalisiert werden können, der Künstler als Heilender ins Spiel kommt und die politischen Probleme dadurch nicht gelöst werden oder eben nur solche politische Kunst für öffentliche Projekte ausgewählt wird, die sich progressiv verhält, ist offensichtlich und Miwon Kwon durchaus bewusst, die sich kritisch gegenüber derartigen Projekten verhält. Was tun, wenn das Publikum „weder kritische Erkenntnis, noch Aufforderung zu politischer Initiative oder sonstigen Aktionen wünscht, sondern ästhetischen Genuss und im übrigen in Ruhe gelassen werden will?“ Rolling, Stella: Das wahre Leben, S. 19.

James Meyer gewählten Begriff „Ort im wörtlichen Sinne“¹⁰¹: *„Der Eingriff des Künstlers hält sich an die physischen Grenzen dieser Situation, selbst (oder gerade) wenn das der Kritik eine Angriffsfläche bietet. Das formale Ergebnis einer solchen Arbeit hängt also von einem physischen Ort ab. (...) Es handelt sich also, mit anderen Worten, um ein Monument, eine für diese Stelle entworfene Auftragsarbeit.“*¹⁰² Obwohl Acconci seine Arbeiten selbst zu Beginn seiner architektonischen Karriere als Monumente versteht,¹⁰³ was er mit Public Art gleichsetzt,¹⁰⁴ gibt es nur wenige Projekte, die direkt als solche gelesen werden können,¹⁰⁵ da ihnen letztlich die Kennzeichnung eines Denkmals – die Übermittlung eines Ereignisses oder einer Person als Erinnerungsform¹⁰⁶ – fehlt.¹⁰⁷ Der Bezug zu Claes Oldenburgs Bezeichnung eines Monuments (siehe Kapitel 5.1.) kann aber deutlich machen, dass seine Projekte durchaus unter diesem Begriff fassbar sind.

Christian Philipp Müller stellt Acconci bei seiner Untersuchung der Kunst im öffentlichen Raum voran,¹⁰⁸ dessen Vorgehen er als subversives Hinterfragen des Kunstsystems versteht. Was Acconci jedoch von Kontextkünstlern unterscheidet ist, dass es bei ihm nicht um die Recherche zu den konkreten Problemen geht, sondern um das Endprodukt. Zustimmung kann man Müller vor allem in der Hinsicht, dass Acconcis Projekte die Funktion und den Begriff von Kunst im öffentlichen Raum blossstellen. Dies, weil seine

101 Meyer interessiert sich vor allem für den zweiten von ihm als „funktionalen Ort“ bezeichneten Eingriff, der einen zwischen zwei Situationen angesiedelten Prozess meint. Meyer, James: Der funktionale Ort, in: Kunsthalle Zürich (Hrsg.): Platzwechsel, Zürich 1995, S. 20.

102 Ebena S. 24.

103 Acconci, Vito: „Homebodies: An Introduction to My Work, 1985,“ in der Passage „Public Space: The Street & The Park“, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 379.

104 Acconci, Vito: „Vehicle/Architecture/Propaganda“, 1981, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 108.

105 Wie z.B. „Proposal for 3rd St. Mall“, Santa Monica, 1988, wenn er ein Auto als Springbrunnen umfunktioniert und in den Strassenraum stellt. „The proposal literally brings old cars back into the mall; the cars are concrete, like monuments of cars, memories of cars.“ (Abb. 3) Damit wecken seine Monumente, wie es Herbert Jochmann allgemein für die Wahrnehmung von Denkmälern konstatiert, durch das Umfunktionieren zu Sitzgelegenheiten und Klettergerüsten, das Interesse der Menschen. Siehe: Jochmann, Herbert: Öffentliche Kunst als Denkmalkritik. Studien zur Spezifik zeitgenössischer Kunst in Bezugnahme auf öffentliche Erinnerungszeichen, Weimar 2001, S. 16.

106 Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert, Tübingen/Berlin 1995, S. 35.

107 Als Ausnahme kann das „War Memorial for a Eucalyptus Grove“, San Diego, 1984 (Abb. 4), gelten, als Acconci 9 Meter lange menschliche Silhouetten (auf dem Rücken oder Bauch) als Betonsockel, die 80 cm aus dem Boden ragen, konzipierte. Die rohe Betonoberfläche ist in Grün mit braunen Schatten eingefärbt, was sowohl an Tarnkleidung als auch an die Schatten der umgebenden Eukalyptus-Bäume denken lässt. In den Köpfen oder Bäuchen sind Plattformen für eine oder mehrere Personen eingelassen. Beim Denkmal für die gefallenen Soldaten verzichtet Acconci auf eine ironische Brechung. In der Übertreibung der Bildhaftigkeit durch die Bemalung, hier die Tarnfarben, könnte man jedoch eine gewisse Kritik ablesen.

108 „So hat zum Beispiel Vito Acconci schon öfters versucht, die finanziellen Mittel für Kunst am Bau und Architektur in seinen Projekten zu kombinieren. Die Architekten wollten über die ihnen zur Verfügung gestellten Mittel jedoch selber entscheiden und gaben dem vermeintlichen Konkurrenten ‚Künstler‘ nichts ab.“ Müller, Christian Philipp: Kunst auf Schritt und Tritt, S. 58.

Eingriffe selten überhaupt als Kunst erkannt werden und nahtlos mit dem Bestand verschmelzen.

In der Zusammenfassung unterschiedlicher Projekte im Buch von Susanne Lacy „Mapping the Terrain“¹⁰⁹ werden Acconcis Arbeiten „House of Cars“, 1983, und „Mobile Linear City“, 1991, erwähnt, die als „Obdachlosenprojekte“ verstanden werden. *„Acconci's upgraded designs for living on the streets are biting commentaries on gentrification and urban reality. His intend was to create real, usable housing out of society's throwaways. He never considered the works as models but hoped they would be lived in.“*¹¹⁰ Dabei wird nicht darauf hingewiesen, dass das „House of Cars“ 1983 zuerst im MOMA gezeigt, und erst die zweite Version im öffentlichen Raum präsentiert wurde (Abb. 5). Im Unterschied zur Position eines Krzysztof Wodiczko,¹¹¹ der mit seinem „Homeless Vehicle“, 1998-99 (Abb. 6), tatsächlich einen Prototypen für Obdachlose gebaut hat,¹¹² ist Acconcis „House of Cars“ vielmehr die Idee eines alternativen Hauses und das Modell für einen anderen Raum, dessen Problematik ihm durchaus bewusst ist.¹¹³ Das Errichten neuer privater Wohnzellen im öffentlichen Raum hat zwar indirekt einen sozialen Impetus, die Welt zu verändern.¹¹⁴ Acconci geht es jedoch nicht darum, die Grenze zwischen Kunst und Leben durch das Mitwirken des Publikums aufzuheben, um dem Publikum etwas Gutes zu tun. *„Die einzelnen Tendenzen partizipatorischer*

109 Lacy, Susanne: Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Washington 1996.

110 Ebenda, S. 193-194.

111 Deutlich wird dies auch bei Acconcis theoretischer Arbeit „World in Your Bones“, 1998, in der sich jeder mit seinem eigenen Haus auf dem Rücken in der Welt bewegen kann. Krzysztof Wodiczko dagegen interessieren diese Gedanken nicht nur auf dem Papier. In „Poliscar“, 1991 lässt sich wohnen und gleichzeitig fahren. (Siehe: Walker Art Center (Hrsg.): Krzysztof Wodiczko. Public Address, Minnesota 1992.) Damit verbindet der Künstler den sozialen Raum mit architektonischen Konzepten und verortet seine Arbeiten in der Realität des Alltags. Auch Acconci konzipiert in „Highway House-and-Garden“, Sao Paolo, 2002, Häuser unter einer Brücke für verwaiste Kinder (Abb. 7). Dabei nutzt er den Restraum und fügt diesem temporäre Strukturen hinzu, übernimmt also letztlich Strategien, wie sie seit jeher von selbst funktionieren, indem sich die sozial Schwachen an Randzonen oder Zwischenzonen ansiedeln.

112 Pfaff, Lilian: Obdachlosen-Vehikel, in: TEC21, 37/2006, S. 12-14.

113 „Was in meinen Augen widersprüchlich an Objekten wie Bad Dream House oder House of Cars war, ist ihr hoher Grad an Öffentlichkeit, jeder kann sie nutzen, wie auf einem öffentlichen Spielplatz. Etwas wird House of Cars genannt, aber man kann nicht wirklich darin leben. Es gibt kein Bad, keine Küche, somit ist 'Haus' eine Lüge. Hätte ich es 'Spielplatz aus Autos' genannt, hätte ich nicht gelogen, da man es tatsächlich zum Spielen benutzen kann.“ Auf die Frage der Benutzbarkeit antwortet Vito Acconci weiter: „Ja, sie (die Nutzer, Anm. d. Verf.) fanden eine Möglichkeit, sich Essen zu kochen. Und ich dachte, ich schummle, ich nehme das nicht ernst genug. Es muss ja nicht alles ein Haus sein, es gibt öffentliche Räume, die man nur durchquert oder nur besucht, aber es ärgerte mich irgendwie, dass ich so arrogant war, etwas House of Cars und Bad Dream House zu nennen, und nur so tat als ob.“ Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): Art becomes Architecture, S. 71-73.

114 Dass mittlerweile auch von der Stadt Kunst eingesetzt wird, um der Freiräume Herr zu werden und sie zu regulieren, wird heute ebenso diskutiert wie die Tatsache, dass dadurch Randgruppen gerade verdrängt werden, es also eine stadtplanerische Strategie ist, gegen Drogenszenen neue Plätze zu errichten. Siehe: Ursprung, Philip: Vortrag anlässlich des Symposiums Kunst im öffentlichen Raum, 10.12.2003 in Basel.

*Kunst – die spielerische und/oder didaktische, die ‚pastorale‘ und die ‚soziologische‘ – haben zumindest eines gemeinsam: den institutionskritischen Hintergrund, also die Kritik am sozialen Ausschlusscharakter der Institution Kunst, dem sie ‚einschliessende‘ Praktiken entgegensetzen.*¹¹⁵ Unter diesen einschliessenden Praktiken verstehe ich auch Acconcis architektonische Projekte, wobei der Künstler eher als eine Art Dienstleister¹¹⁶ denn als ein Sozialarbeiter tätig ist.

Die Eingriffe des japanischen Künstlers Tadashi Kawamata können als sogenannte Dienstleistungskunst bezeichnet werden.¹¹⁷ In seinem Projekt für Zug machte er über einen Zeitraum von drei Jahren (1996-1999) öffentliche Strukturen in der Stadt sichtbar,¹¹⁸ indem er Holzbrücken und Holzpavillons an verschiedenen Orten installierte. Er bezeichnet sich dabei selbst als Animator,¹¹⁹ der versucht, in langen Prozessen die Bedürfnisse der Bevölkerung zu erforschen und darauf zu reagieren. Es geht ihm dabei um die bessere Lesbarkeit des Ortes und darum, Fehlstellen zu korrigieren.

Deutlich werden in der Gegenüberstellung von Kawamatas hölzernem Steg (Abb. 8), der aus dem Kunstraum Zug in den öffentlichen Raum führte und Acconcis realisierter Arbeit „Walkways Through the Wall“, Midwest Convention Center, Milwaukee, 1996-1998, realisiert (Abb. 9), die Gemeinsamkeiten¹²⁰ und Unterschiede. Der Betonboden, der sich im Convention Center auf der Erdgeschossesebene, wie auch der darunter liegenden Ebene zu Sitzbänken krümmt, führt durch die Fassade nach draussen, ebenso wie der rötliche Plattenboden, der im Aussenraum zu einer Bank und einer Bushaltestelle wird. Acconci bricht für seine Intervention, ganz bildhaft, den Boden auf und baut damit eine Schwelle ein, die anzeigt, dass man sich auf dem Weg in eine neue Welt befindet,

115 Kravagna, Christian: Arbeit an der Gemeinschaft, S. 45.

116 Der Begriff stammt aus der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung (Hrsg.): Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung, Düsseldorf 1995.

117 Könneke, Achim: Die Kunst des Öffentlichen, in: Babias, Marius u.a. (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum, Amsterdam/Dresden 1998, S. 9.

118 Haldemann, Mathias: Kawamatas „Work in Progress“ in Zug, in: ders. (Hrsg.): Tadashi Kawamata, Osterfildern-Ruit 1999, S. 38.

119 Kawamata, Tadashi im Interview mit Zimmermann, Annina, in: Haldemann, Mathias (Hrsg.): Tadashi Kawamata, Osterfildern-Ruit 1999, S.137.

120 Wie Acconci verbindet er das Private mit dem Öffentlichen, wenn er in der Badeanstalt kleine Häuser als Rückzugsorte errichtet. Deren funktionale Teile verselbständigen sich, z.B. fehlt eine schützende Seitenwand, wodurch der Benutzer Vertrautes neu erlebt. Ein Anspruch, der sich wohl ohne Zweifel auf Acconci übertragen liesse und dessen Verfahren der Dekonstruktion Kawamata mit ihm teilt. Beide Künstler versuchen ihre Autorschaft zu verbergen, um damit die Trennung zwischen dem Betrachter und dem Werk unmittelbar erfahrbar werden zu lassen. Sie bieten Vorschläge an, die bei Kawamata weit mehr von äusseren Einflüssen abhängen als bei Acconci, der Bühnenbildern vergleichbare Situationen konzipiert, die nur in ihrer Gesamtheit abgeändert werden können. Beide thematisieren die Zwischenräume als Übergangszone zwischen privat und öffentlich.

während Kawamata den Besucher auf seinen gebauten Wegen belässt, um ihn zu vertrauten Orten zurückzuführen. Acconci dekoriert vielmehr den Platz bzw. macht den Platz zu einem Platz, als dass er Missstände aufdecken und ihnen etwas entgegensetzen will, weshalb er weniger Kunst als Dienstleistung konzipiert, als wirklicher Dienstleister ist: Gestalter des öffentlichen Raumes und damit Designer oder Architekt.

Umgebungsgestaltung wird im Englischen als Environment bezeichnet, während Environment in der Kunst allgemein¹²¹ als eine begehbare künstlerische Raumgestaltung, die als Kulisse für menschliche Handlungen fungiert, verstanden wird.¹²² Nicht die Architektur steht dabei im Zentrum der Auseinandersetzung, sondern das, was in ihr stattfindet. Für Philip Ursprung sind die gebauten Räume Kulissen und gleichzeitig der Gegenstand des kollektiven Handelns, was der Autor als architektonisch performatives, bzw. als Architekturspiel bezeichnet: Das gemeinsame Aufbauen oder Abreißen von Architektur.¹²³ In diesem Sinne können streng genommen nur Acconcis „Self-Erecting-Houses“ (Abb. 10) und die mobilen Aussenarbeiten als Environment gelten. Gregory Volk dagegen bezeichnet alle öffentlichen Projekte von Acconci als Environments.¹²⁴ Vernachlässigt man den Punkt der direkten haptischen Interaktion des Betrachters mit der Architektur, so kann man Ursprung in seiner Argumentation folgen: In den Räumen finden immer Handlungen, meist in Form von Kommunikation oder Sitzen statt, wobei das Spiel spielen auf einer gedanklichen Ebene vollzogen wird, wie in Kapitel 5.4. gezeigt werden kann.

Als neue Richtung, die sich im Gegensatz zum Environment dem Umraum selbst widmet, und die durchaus brauchbar für die Charakterisierung von einigen Werken von

121 Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur, S. 31.

122 Den Begriff theoretisierte erstmals Allan Kaprow: „Environments sind im Allgemeinen stumme Situationen, die darauf angelegt wurden, dass eine oder mehrere Personen sie betreten oder in sie hineinkriechen, sich in ihnen niederlegen oder setzen. Man schaut, manchmal lauscht man auch, man isst, trinkt oder arrangiert die Elemente um, als ob man mit Haushaltsgegenständen hantiert. Andere Environments verlangen, dass der Besucher-Teilnehmer die immanenten Prozesse der Arbeit nachschöpft oder weiterführt. Obwohl die Environments in der Wahl ihrer Medien frei sind, lagen die Hauptakzente bis heute im visuellen, taktilen und manipulativen Bereich. (...) Grundsätzlich sind Environments und Happenings einander ähnlich. Sie sind die passive und aktive Seite einer einzigen Medaille, deren Währung die Ausdehnung ist.“ Allan Kaprow, in: Charles Harrison und Paul Wodt (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band II 1940-1991, Stuttgart 1998, S. 864-865.

123 Philip Ursprung versteht das Environment als räumliche Ausdehnung, während die Happenings eine zeitliche Ausdehnung darstellen, siehe: Ursprung, Philip: Die Grenzen der Kunst, S. 173.

124 Volk, Gregory: Das karnevalisierte Erhabene. Vito Acconcis Architekturprojekte, in: Daidalos, Oktober 1999, S. 69.

Acconci ist, kann die „Ambient Art“¹²⁵ genannt werden. Darunter ist nach Stefan Römer¹²⁶ die Gestaltung eines Umraumes, einer bestimmten Atmosphäre oder eines Milieus zu verstehen, das die Präsentation der Einzelobjekte ersetzt.¹²⁷ Die künstlerischen Praktiken werden in die Architektur als Design integriert. Es geht nicht mehr um den phänomenologischen Einbezug des Betrachters, sondern um soziale und kollektive Involvierungen. Das Museum ist damit nicht mehr der Ort der Kontemplation sondern des Erlebnisses, weshalb möbelartige Objekte einen neuen Stellenwert erhalten. Die Innenräume des Designers Verner Panton können hierfür eine Vorform darstellen. Sein „Living Tower“, 1969 (Abb. 11), ist Acconcis „Peoples Wall“, 1984 (Abb. 12), formal vergleichbar. Indem Acconci den Ausstellungsbesucher einerseits zum Sitzen in der Skulptur, deren Sitzformen durch die Körperformen des Künstlers bereits vorbestimmt sind, und andererseits die Betrachter zur Kommunikation zwingt, karikiert er Pantons Freiheitsidee, wie sie auch im „Three Dimensional Carpet“, 1969 (Abb. 13) zum Ausdruck kommt. Die Benutzer können sich in den hügelförmigen roten Plüschteppich setzen, legen oder auch stellen, ohne dass eine Position vorgeschrieben ist. In der Sitztribüne „Movie Theatre for La Sucrière“, 2003 (Abb. 14), für die Biennale in Lyon, für die Acconci gleichzeitig als Ausstellungsmacher, indem er einen Experimentalfilm von Len Lye „Color Cry, 1952, zeigte, Designer und Künstler fungierte,¹²⁸ sind dagegen ganz deutlich bestimmte Zonen ausgeschieden, wo, was zu tun ist. Auf die zwei einfachen aus Abfallprodukten hergestellten wellenartigen Tribünen konnten sich die Besucher legen oder setzen. Am einen Ende, wo die ebenfalls geschwungene Leinwand bis auf den Boden reicht und einen Raum bildet, muss sich der Besucher auf den Rücken legen, um überhaupt noch etwas zu sehen. Der Verweis auf Möbel der iranischen Architektin Zaha Hadid, die mit ihren eisbergartigen Formen „Iceberg“, 2003, (Abb. 15) Teil ganzer Innenraumszenierungen sein können, aber auch als einzelne Möbelstücke verkauft werden, macht gleichzeitig den Unterschied zu Acconci deutlich. Wenn auch Hadids Möbel ähnlich ungemütlich wirken wie Acconcis Sitzlandschaften, so ist es bei ihm zum einen Absicht, den Betrachter mit der unkomfortablen Situation zu konfrontieren, zum anderen versucht er flüchtige Materialien in festen Formen

125 Interessant ist, dass der Begriff „Ambient Art“ von der gleichnamigen Ausstellung an der Biennale in Venedig 1976, kuratiert von Germano Celant, stammt, zu der auch Acconci eingeladen war und die den Anspruch hatte, Kunstwerke als Teil des sozialen Kontextes zu begreifen.

126 Römer, Stefan: Eine Kartographie. Vom White Cube zum Ambient, in: Kunstverein München (Hrsg.): Dream City, München 1999, S. 49.

127 Kravagna, Christian: Ambient Art, in: Butin, Hubertus: (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 8.

128 7th Biennale d'Art Contemporain de Lyon, 18.9.2003-4.1.2004.

umzusetzen und entwirft Wasser- und Sandmöbel (Abb. 16), die jedoch bisher nicht realisiert werden konnten.

Da es sich bei Acconcis Projekten nicht um blosses Design handelt, muss der Begriff der Skulptur in Erwägung gezogen werden. Für den Einbezug architektonischer Elemente wird allgemein die Bezeichnung architektonische Skulptur¹²⁹ gebraucht, die sich hier aber weniger eignet, weil sie zu unspezifisch ist und ihre Nicht-Funktionalität als Unterscheidungsmerkmal zur Architektur hervorhebt, was bei Acconcis Projekten wegen ihrer „Besitzbarkeit“ nur bedingt der Fall ist. Viel eher eignet sich der Begriff der „Plastik als Handlungsform“, der Ende der 1970er-Jahren von Wolfgang Schneckenburger eingeführt wurde und sich auf eine körperbezogene Erfahrung von Raum bezieht. *„Im Vordergrund stehen die Selbsterkenntnis des Rezipienten und die Aufdeckung verschütteter Grunderlebnisse wie Schutz, Angst, Unsicherheit. Durch gezielte, eng begrenzte Raumsituationen werden bestimmte Erfahrungen konkretisiert.“*

129 Der Begriff der architektonischen Skulptur wurde 1980 erstmals für eine Ausstellung in Los Angeles als Titel gewählt. Los Angeles Institute of Contemporary Art (Hrsg.): *Architectural Sculpture*, Los Angeles 1980, 2 Bd. Ob der Begriff „architectural sculpture“ Sinn macht und was er bedeutet, haben Lucy Lippard und Kate Linker für die Kunst der 1970er-Jahre diskutiert. Während Lucy Lippard den Begriff befürwortete und ein zunehmendes Interesse an der Behausung konstatierte und dies als „biomorphic bodyrelated architecturale sculpture“ bezeichnete (Lippard, Lucy: *Complexes: architectural sculpture in nature*, in: *Art in America*, Jan/Feb. 1979, S. 86-97), sprach Kate Linker sich dagegen aus und verneinte den Einbezug der Architektur. Sie moniert, dass alles was rechtwinklig sei, wie z.B. die Aluminiumkisten des Künstlers Donald Judd, als architektonische Skulptur bezeichnet werde (Linker, Kate: *An anti-architectural analogue*, in: *Flash Art*, Bd. 94, Jan/Feb. 1980, S. 20-25.). Lucy Lippard charakterisiert „architectural sculpture“ als: „it has come to mean anything that imitates, simulates or suggests architecture's scale or its spatial effects or its images or its materials or its shelter functions.“ (Lippard, Lucy: *The inside Picture From the Outside*, in: Los Angeles Institute of Contemporary Art (Hrsg.): *Architectural Sculpture*, Los Angeles 1980, S. 21.) Michel Ragon widmet sich der „architecture-sculpture“, die er als Architekturmodell und erste Architekturen von der „sculpture-architecture“ unterscheidet (Ragon, Michel: *Ästhetik der zeitgenössischen Architektur*, Neuchâtel 1968, S. 90.) Markus Stegmann differenziert hier weiter und übersetzt den ersten Begriff nicht als architektonische Skulptur, sondern als skulpturale Architektur, die er als organische Architektur umschreibt (Stegmann, Markus: *Architektonische Skulptur*, S. 14). Christoph Brockhaus versteht unter architektonischer Skulptur die skulpturale, inhaltliche und formale Auseinandersetzung mit Architektur durch die Skulptur. (Brockhaus, Christoph: *Fünf Aspekte aktueller Kleinplastik in der Bundesrepublik Deutschland*, in: 4. Triennale Fellbach 1989, S. 208-211.) Dabei muss die architektonische Skulptur formal nicht unbedingt Architektur aufnehmen. Bedeutsamer für die hier vorliegende Betrachtung ist der inhaltliche Aspekt, indem Architektur als Quelle wahrnehmungspsychologischer, soziologischer, historischer, mythologischer und persönlicher Assoziationen dient. Markus Stegmann knüpft hier an Brockhaus an. Für ihn machen der grosse Massstab, der fragmentarische oder auch provisorische Charakter, ein gewisses Mass an Abstraktion und die Möglichkeit des Um- und Begehens durch den Betrachter eine architektonische Skulptur aus. Er gliedert die architektonische Skulptur jedoch ausschliesslich anhand formaler Eigenschaften in drei Kategorien: Als primäre architektonische Skulptur bezeichnet er das dreidimensionale Werk in Form von Gebäuden, als sekundäre architektonische Skulptur ein architektonisches System und als tertiäre diejenigen Skulpturen, die aus einem Architekturelement bestehen. (Stegmann, Markus: *Architektonische Skulptur*, S. 16.) Letztere Kategorie lässt sich auch bei Acconci finden, wenn er einzelne Säulen als Platzgestaltung konzipiert, wobei seine architektonischen Eingriffe immer auch dem Sitzen dienen. Die Ausstellung „ArchiSkulptur“ in der Fondation Beyeler brachte keine geeigneten Kriterien hervor, um eine eindeutige Grenzziehung zu ermöglichen. Hier ging es mehr um eine formale Analogie zwischen Skulptur und Architektur, wobei Stanislaus von Moos zu Recht in seinem Katalogbeitrag darauf hinweist, dass die interessanten Fragen jenseits davon liegen, siehe: Fondation Beyeler (Hrsg.): *ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, Basel 2004, S. 50.

*Der Handelnde wird sich unmittelbar seines Körpers und seiner Gefühle bewusst und hat dadurch die Möglichkeit, Rückschlüsse auf seinen Wahrnehmungsprozess und seine Erwartungshaltung zu ziehen.*¹³⁰ Schneckenburger versteht die Plastik als „kritische Architektur“,¹³¹ weil sie sich auf den Körper bezieht und damit betont anthropozentrisch ist, zugleich aber Elemente des architektonischen Raums übernimmt, wodurch sie zum Korrektiv einer rein funktionalen Architektur wird. Räume können dadurch aber auch als Instrument der Wahrnehmung von Raum dienen, indem sie das Haus als grösseren Körper begreifen. Sobald das Körpervolumen durch das Raumvolumen ersetzt wird, ist es auf den handelnden Menschen angewiesen. Dieser Übergang lässt sich bei Acconci auf dem Weg von der Performance zur Rauminstallation verfolgen und er wird von Schneckenburger auch als Beispiel dafür herangezogen, dass er in seinen „Cultural Space Pieces“ die Grundbegriffe des psychophysischen Raumes wie aussen/innen, oben/unten, hell/dunkel, offen/geschlossen thematisierte.

Als verbindendes Element zwischen Kunst und Architektur wurde der Begriff Gebrauchsskulptur¹³² von Jean-Christoph Ammann eingeführt. Er plädierte dafür, dass die Kunstwerke Situationen schaffen und der Künstler als solcher in den Hintergrund treten solle¹³³ und folgerte daraus, dass die Realisationen notwendigerweise in den angewandten Bereich fallen müssten. Als Beispiele dienen ihm sowohl Scott Burton¹³⁴ als auch Siah Armajani. Bei Scott Burton sind die Möbel zum Teil aus den sogenannten „Behavior Tableaux“¹³⁵ der frühen 1970er-Jahre entstanden, die an Acconcis „Cultural Space Pieces“ erinnern. Er überführte Möbel in den Kunstkontext und schrieb ihnen als „objets trouvés“ neue Bedeutungen zu.¹³⁶ Ab 1973 baute er neue Möbel, die er als Skulpturen verstand, welche aber benutzbar sind (Abb. 17).¹³⁷ Der Stuhl ist für Burton

130 Schneckenburger, Manfred: Plastik als Handlungsform, in: Kunstforum International, Bd. 34, 1979, S. 24.

131 Ebenda.

132 Diese Form von Kunst im öffentlichen Raum wurde von Benjamin H. D. Buchloh heftig kritisiert, der Scott Burton als Zyniker der öffentlichen Erfahrung bezeichnete, der sich den Architekten angedient habe, also als Dienstleister arbeite, da er die Erfahrung auf ein blosses Sitzen reduziere.

133 „Radikal gesehen müsste ein im öffentlichen Raum arbeitender Künstler den Punkt anstreben, in welchem sein Werk als solches gar nicht mehr in Erscheinung tritt, obwohl es in sich selbst existent ist.“ Ammann, Jean-Christophe: Plädoyer für eine Kunst im öffentlichen Raum, in: Parkett, 2/1984, 8.

134 Scott Burton wurde bereits 1986 als Vergleich zu Acconci im Katalog „Domestic Trappings“ herangezogen, siehe: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, S. 11.

135 Der Begriff „Tableaux“ wurde schon in den frühen 1960er-Jahren von Edward Kienholz verwendet, als dieser echte Möbelstücke und lebensgrosse Gipsfiguren in seine Arbeiten integrierte.

136 Die „Deplatzierung“, das Verwenden von vorhandenen Dingen in neuem Kontext, hat Burton von den Surrealisten übernommen.

137 Siehe hier auch Constantin Brancusi „Table of Silence“, 1937.

psychologisch befrachtet, er gibt dem Körper Halt und ist deswegen anthropomorph und verweist gleichzeitig immer auf den abwesenden Körper. Acconci rezipiert Burtons Haltung in seinen Projekten und dessen implizierte psychologische Spannung zwischen den Benutzern (siehe Kapitel 5.4.).¹³⁸ Es geht dabei weniger darum, ob das Werk als Kunstwerk erkannt wird, als darum, die Definitionsunterschiede zwischen Skulptur und Möbel aufzuheben, – „um es zu betrachten, muss man es begehen und ‚besetzen‘“.¹³⁹ Während Burton vom Stuhl ausgeht, ist es bei Acconci viel mehr der Umraum des Körpers, der zur Behausung wird. Er nimmt den Körper zum Ausgangspunkt und baut darum herum sein Haus, ähnlich wie es Siah Armajani mit seinen „Studyrooms“ umsetzte. Im ersten „Reading House“ in Lake Placid, 1979 (Abb. 18), installierte dieser zuerst die Möbel nach dem bestmöglichen Licht und baute dann die Wände drum herum. Es entstanden dadurch vier unterschiedliche Fassaden, was als Abweichung von der architektonischen Konvention gelesen werden kann und dem Betrachter gedanklich eine Neuordnung der unterschiedlichen Bauteile ermöglicht. Die Art der Ausdehnung, das Raum-greifen oder auch die zersplitterte Anordnung der einzelnen Teile, sei gerade eine Aufforderung zur Benutzung, so Markus Stegmann.¹⁴⁰ Die Tische und Bänke erweitern das Betrachterverhältnis, indem der Betrachter zum Teil der Skulptur wird und dadurch auch ein neues Verhältnis zu den anderen Betrachtern aufbaut.¹⁴¹ Armajani erstellt wie Acconci Orte der Kommunikation, die sich zusätzlich durch ihre integrierten literarischen Texte¹⁴² zur Kontemplation und zum Lesen anbieten.

Im Vergleich zu Dan Graham, der ebenfalls zuerst Gedichte verfasste und heute neben Pavillons auch grössere Architekturprojekte realisiert, werden die Unterschiede zu Acconci deutlich.¹⁴³ Interessant ist ihre ähnliche Beurteilung in der Kunstwissenschaft.

138 „Burton hat ihn (Anm. d. Verf., den „Table for Four“) so konzipiert, dass die ihn benutzenden Personen eng beieinander sitzen müssen; es bleibt unklar, ob diese Nähe intim oder konfrontierend gedacht ist, doch ist deutlich zu sehen, wie menschliches Verhalten – unser Verhalten – bewusst von ihm eingeplant worden ist.“ Smith, Roberta: Scott Burton: Antwort auf den Minimalismus, in: Svestka, Jiri (Hrsg.): Scott Burton, Düsseldorf 1989, S. 53.

139 Svestka, Jiri (Hrsg.): Scott Burton, Düsseldorf 1989, S. 20.

140 Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur, S. 141.

141 Ebenda.

142 In den „Communal Spaces“, die ab 1978 entstehen, fügte er literarische Texte ein, die jedoch nicht als Kommentar zu verstehen sind, sondern die Idee auf eine andere Weise deutlich machen sollen.

143 Dan Graham führte 1995 und auch später noch seine früheren Performances auf, was Acconci immer ablehnte. Sie wurden zu ähnlichen Bauaufgaben eingeladen: Dan Graham „Skateboard Pavilion“, 1989, (Abb. 19) und Vito Acconci, „Project for Skateboard Park (a Skateboard Park That Grows out of a Building)“, Avignon, 2000 (Abb. 20). In Dan Graham „Swimming Pool/Fish Pond“, 1997, (Abb. 21) konnten die Cafebesucher den Schwimmenden unter der Wasseroberfläche zusehen, wie auch in Acconcis Schwimmbad in „Circles in the Square“, München, 1998 (Abb. 22).

So wird bei beiden von zwei Werkphasen gesprochen¹⁴⁴ und gerade die spätere, also die architektonische Phase negativ beurteilt. „ (...) *Bis dann soziale Wohlfühlarchitektur* (bei Dan Graham, Anm. d. Verf.) *rauskam: Skater-, Kinderspiel- oder Schminkpavillons und Museumscafés*.“¹⁴⁵ Natürlich kennen sich beide, obwohl zwischen ihnen eine Art Hassliebe besteht.¹⁴⁶ Was aber die Verwendung und den Einsatz vom Modell betrifft (siehe Kapitel 4.2.4.), wie auch die Funktion der Projekte im öffentlichen Raum, so arbeiten beide sehr verschieden. Bei Dan Graham bleiben die „Kunst“-Pavillons mehr Skulpturen, Modellräumen verhaftet (Abb. 23), während Acconci direkte unveränderbare architektonische Eingriffe im städtischen Raum vornimmt, die mit dem Alltag verschmelzen. Dan Graham nimmt über Glas Bezug auf die „unmenschliche“ funktionalistische Architektur und legt das Material in seiner Bedeutung bloss bzw. wiederholt, spiegelt und reflektiert dessen Konnotationen, sowie das Gesehen und Gesehen Werden der Betrachter, wohingegen sich Acconci im Sinne von Marcel Duchamp für den Anschlag auf die Sehgewohnheiten der Architektur interessiert. Deswegen braucht er den Bezugsrahmen,¹⁴⁷ den Status Quo der Architektur vor Ort, um zu intervenieren.

Am besten eignet sich meiner Meinung nach der Begriff der Intervention zur Umschreibung von Acconcis Vorgehen.¹⁴⁸ Es ist eine Strategie, die auf bestehende soziale, politische, institutionelle und urbanistische Strukturen aufmerksam machen und diese umgestalten will. Es sind Installationen im Aussen- oder Innenraum, die sich nicht als autonome Werke verstehen, sondern als Teil des Kontextes. Susanne Titz¹⁴⁹ unterscheidet zwischen skulpturaler und architektonischer Intervention. Als Beispiel

144 1. Phase von 1965-1975 mit Texten und Performances. 2. Phase ab 1976 mit den Pavillons und Architekturmodellen, siehe: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, S. 10.

145 Peitz, Dirk: Spieglein, Spieglein an der Wand... Dan Graham Werke 1965-2000. Die erste umfassende Retrospektive in der Kunsthalle Düsseldorf, in: Süddeutsche Zeitung, 16. Oktober 2002, o.S.

146 „Ich erinnere mich, dass Ann mir von Dan Graham und seiner merkwürdigen Beziehung zu Vito erzählte. Es gab da diese merkwürdige Animosität zwischen den beiden, und Dan wurde als eine Art finstere Kraft hingestellt, die Vitos Lebenskraft bedrohte.“ Moore, Thurston im Gespräch, 6. Februar 2000, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, S. 21.

147 Siehe: Acconci, Vito: Interview with Sylvère Lotringer, in: Flash Art, Summer 1989, No 147, S. 125.

148 Der Begriff Intervention erlebte in der Kunst der 1990er-Jahre eine neue Konjunktur und zwar gerade weil Intervention eigentlich eine politische Bezeichnung ist, die von lat. *intervenire*, d.h. dazwischentreten, dazwischenkommen, stammt, was im 17. Jahrhundert ein vermittelndes Eingreifen bzw. die protestierende Einmischung in die Angelegenheiten eines anderen Staates bedeutete, um eine Konstellation korrigierend zu beeinflussen. Wege, Astrid: „Eines Tages werden die Wünsche die Wohnung verlassen und auf die Strasse gehen“: Zu interventionistischer und aktivistischer Kunst, in: Schütz, Heinz: (Hrsg.): Stadt.Kunst, München 2001, S. 23.

149 Titz, Susanne: Architektonische Intervention, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 18-23.

dienen die „Cuttings“ von Gordon Matta Clark (Abb. 24), der in vorhandene Gebäude hineinschnitt und damit verdrängte Schichten und Konstruktionen offen legte. Architektonische Interventionen können, laut Titz, auch zu institutionskritischen Arbeiten führen, die sich mit den unterschiedlichsten Kontexten befassen. Unter den Begriff der skulpturalen Intervention hingegen fallen z.B. die Arbeiten von Rachel Whiteread, die architektonische Räume als eigenständige Objekte abgiesst (Abb. 25). Um Acconcis Arbeiten im öffentlichen Raum differenziert analysieren zu können und diese zu ordnen, eignen sich beide Begriffe. Acconci greift zum einen in die bestehende Architektur ein, zum anderen stellt er neue Objekte in den Raum. Da sich die ersten architektonischen Projekte aus den Möbeln und Häusern entwickelten, stehen zu Beginn der Laufbahn als Architekt die skulpturalen Interventionen und erst ab 1988 beginnt Acconci auch architektonisch zu intervenieren.¹⁵⁰ Er selbst behilft sich, nachdem er sich vom Begriff des Denkmals zu Beginn seiner Projekte Mitte der 1980er-Jahre verabschiedet hat, zur Klassifizierung seiner Arbeiten mit dem Sammelbegriff Skulptur/Möbel/Architektur.¹⁵¹

¹⁵⁰ Ebenda, S. 23.

¹⁵¹ Acconci, Vito: „Homebodies: An Introduction to My Work“, 1985, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 381.

4. Architektonische Projekte von Vito Acconci/Acconci Studio

4.1. Werkphasen und Motive

Im Folgenden gruppiere ich die Projekte in Form einer Topologie nicht anhand von Bauaufgaben, sondern unterteile sie in drei verschiedene Werkphasen, in denen sich sowohl die Motive¹⁵² als auch die Strategien der Interventionen verändern.

Ich unterscheide zwei Kategorien von verwendeten Motiven: Zum einen neu hinzugefügte allgemein verständliche Zeichen von Alltagsgegenständen, auf die Acconci zurückgreift, wenn noch kein konkreter Ort für das Projekt feststeht¹⁵³ oder er direkt auf den Ort Bezug nimmt. Zum anderen unterscheide ich diejenigen Merkmale, die aus der vorgefunden Architektur (aus der Wand, dem Boden oder der Fassade) abgeleitet werden und auf sie zurückwirken. Als dritte Kategorie lassen sich die Architekturen bezeichnen, in denen autonome Gebäude erstellt werden ohne einen direkten Zusammenhang mit dem Ort.

4.1.1. Experimentierphase: Skulpturale Interventionen 1983-1988

In der ersten Experimentierphase¹⁵⁴ entwickelt Acconci seine Vorgehensweise, die bis 1988 abgeschlossen zu sein scheint, als er unter dem Namen „Acconci Studio“ zu arbeiten beginnt. Diese Erkenntnis steht im Gegensatz zu der immer wieder von Acconci bestätigten Aussage, dass das Team ebensoviel zu den Ideen beitrage wie der Künstler selbst.¹⁵⁵ Ende der 1980er-Jahre hatte er theoretisch bereits seine Interessensfelder formuliert (siehe Kapitel 4.3.), was meiner Meinung nach in der (einzigen!) Zeichnung „Homebodies“, 1985, formuliert ist (Abb. 29).

152 Bisher hat nur Kate Linker den Versuch unternommen, verschiedene Motive wie Zeit, Boot, Insel, Auto, und Muschel innerhalb der architektonischen Projekte aufzuzeigen. Diese Einteilung übernehme ich für die erste Werkphase, siehe: Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 174.

153 „Proposal for a Playground“, Atlanta, 1983, (Abb. 26) besteht aus drei pinkfarbenen überdimensionierten Baseball-, Football- und Hockey-Helmen, die als Gerüste für Rutschen, Schaukeln und Kletteranlagen dienen. Im zweiten Projekt „Land Ho! (Proposal for a Park in the Middle of any Kind of Surroundings)“, 1985, (Abb. 27) wird ein Untergangsszenario dargestellt, in dem die Dinge der Zivilisation, wie z.B. ein Segelboot oder ein Haus als Fragmente im Boden versunken sind und Reste von Tieren, wie das Knochengestüt eines Walfisches, verstreut herumliegen. In verschiedenen Variationen werden sie zu Aussichtsplattformen, Sitzgelegenheiten oder Klettergerüsten.

154 Parallel zu den skulpturalen Interventionen entwickelt Acconci weiterhin möbelartige Skulpturen oder eigenständige Objekte für den Ausstellungsraum. Es wäre jedoch verfehlt anzunehmen, dass diese selbständigen Arbeiten nur die Vorstufe der architektonischen Arbeiten sind, denn oftmals wurden sie erst später realisiert, wie z.B. „Convertible Clam Shelter“, 1991 (Abb. 28), während „Land & Lake 3“, Lake Forest, Illinois, mit Muschelsitzen bereits 1988 entworfen wurde (Abb. 2).

155 Acconci, Vito: „Ich glaube, ich habe das Büro gegründet, weil ich etwas tun wollte, von dem ich nicht wusste, wie ich das alleine schaffe.(...) Vielleicht glaubte ich am Anfang, meine Ideen seien wichtiger, aber ich denke, das hat sich vollkommen gewandelt. Aber würde ich heute ein Projekt des Büros akzeptieren, mit dem ich nichts zu tun hatte und das nur andere aus dem Büro geplant haben? Ich weiss es nicht. Vielleicht nicht, aber ich habe das Gefühl, ich sollte das tun.“ Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): Art becomes Architecture, S. 77-78.

Ausgehend von der Architektur als Körperbehausung (Embryo in Haus eingeschrieben) und der anthropomorphen Architektur (Häuser mit Beinen oder Flügel) sind die verschiedenen Funktionen eines Hauses dargestellt: es kann begangen werden oder als Unterstand dienen. Zusätzlich sind Vorstellungen angefügt, wie ein Haus entstehen (aus mehreren Menschen und deren Proportionen) und wie es platziert werden kann (entweder umgekehrt mit dem Dach im Boden oder durch seine Materialität mit der Umgebung verbunden). Das Hausmotiv steht dabei stellvertretend für Architektur an sich und dient Acconci dazu, seine Strategien auszuprobieren. Zu Beginn ist es das Haus als architektonisches Zeichen. Das Haus zum selbst Aufbauen¹⁵⁶ wird gefolgt vom Haus aus ungewöhnlichen architektonischen Elementen,¹⁵⁷ um schliesslich zum verdrehten Haus¹⁵⁸ zu gelangen, dem Haus an unüblichen Orten¹⁵⁹ und dem mobilen Haus.¹⁶⁰ Für den Eingangsbereich der Geffen Hall des Museum of Contemporary Art in Los Angeles, der mit einem grossen Baldachin von Frank Gehry bekrönt ist, entwirft Acconci mit „Proposal for MOCA Canopy“, Los Angeles, 1988, (Abb. 36) einen Ort für all die Menschen, die nicht unbedingt ins Museum hineingehen wollen. Dazu nutzt er die Struktur des Museumsdaches und hängt an seine Unterseite kleine Modell-Häuser, deren Dächer den Boden bilden und von denen man mit einer Leiter ins Nachbarhäuschen und von dort aus zum Boden steigen sollte. Umgeben von Pflanzen und Wasserfällen entsteht so eine neue Landschaft in der Höhe: *„The proposal turns a passage-way into a place to be in.“*¹⁶¹ Diese ersten Interventionen zeigen bereits Acconcis Hauptinteresse, sich an bestehende Strukturen anzuhängen und alternative Räume an unüblichen Orten auszubilden.

Viele von Acconcis grossen Aussenarbeiten beziehen sich auf die menschliche Figur, die schematisch wie eine Cartoon-Form in den Boden geschnitten wird oder als Relief aus dem Boden herausragt. *„Acconci reinscribes the human body back into the public realm -in the first instance with an image of the body, which in turn is to be populated by*

156 „Instant House“, 1980 (Abb. 30).

157 „House of Cars“, 1983 (Abb. 5).

158 „Bad Dream House“, 1984 (Abb. 31).

159 Im Boden: „House on the Ground“, New Mexiko State University, Las Cruces, 1986, temporär (Abb. 32); An einem Gebäude: „House Up a Building“, Santiago de Compostela, 1996, temporär (Abb. 33). Vergleiche dazu auch: Dennis Oppenheims in vier verschiedenen Ausführungen mit Stahl, Kupfer, Maschendraht und Strickleitern realisierte Installation „Baumhausstruktur für einen vergifteten Boden“, 1978, (Abb. 34) die jedoch aufgrund ihrer Grösse (61 x 46 x 38 cm) nicht begehbar ist.

160 „Mobile Linear City“, 1991, temporär (Abb. 35).

161 Acconci, Vito: Beschreibung „Proposal for MOCA Canopy“, Los Angeles, 1988.

actual bodies.¹⁶² In „Land & Lake 2“, Lake Forest, Illinois, 1988, (Abb. 37) schneidet er die vergrößerten Umriss einer menschlichen, ausgestreckt liegenden Figur in den Boden und bildet diese zum Sitzraum aus. Er verwandelt dazu die Negativform auf dem Wasser in eine Positivform und schafft dadurch einen neuen, alternativen Raum. Die Reziprozität, das Land ins Wasser und das Wasser ins Land zu transferieren, taucht in verschiedenen Arbeiten des Künstlers auf.¹⁶³ Von der menschliche Figur verwendet Acconci in der ersten Phase das Gesicht,¹⁶⁴ die Silhouette¹⁶⁵ im Boden versenkt oder in die Wand eingelegt¹⁶⁶ und den Körper in dreidimensionaler Form¹⁶⁷ oder einzelne fragmentierte Körperteile.¹⁶⁸

Ähnlich wie die menschliche Figur werden auch die Motive Flugzeug,¹⁶⁹ Boot,¹⁷⁰ Auto,¹⁷¹ Muschel,¹⁷² Uhr¹⁷³ und die Flagge¹⁷⁴ als Silhouette und als dreidimensionales Objekt eingesetzt. In einigen Projekten werden die verschiedenen Motive auch miteinander kombiniert.¹⁷⁵

¹⁶² Roberts, Catsou: Acconci for Starters, o.S.

¹⁶³ Siehe Kapitel 5.2.

¹⁶⁴ „Face of The Earth“, Springfield, Illinois, 1984, temporär (Abb. 38).

¹⁶⁵ „War Memorial for a Eucalyptus Grove“, San Diego, 1984 (Abb. 4).

¹⁶⁶ „Palladium Underground (Garden of Bodies)“, The Palladium, New York, 1986, temporär (Abb. 39).

¹⁶⁷ „Bodies in the Park“, Lullin, Genf, 1985, temporär (Abb. 40).

¹⁶⁸ „Sexopath: Parting of the Ways“, North Carolina, 1985, temporär (Abb. 41).

¹⁶⁹ „Proposal for Spanish Landing 2“, Port of San Diego, San Diego, 1988 (Abb. 42).

¹⁷⁰ „Personal River“, Newcastel-Upon-Tyne, 1993, temporär (Abb. 43).

¹⁷¹ „Garden with Fountain“, World Financial Center, New York, 1988, temporär (Abb. 44).

¹⁷² „Land & Lake 3, Lake Forest, Illinois, 1988 (Abb. 2).

¹⁷³ Beim „Project for Moscone Convention Centers 1 and 2,“ San Francisco, 1991 (Abb. 45) wurden die Ziffernblätter von über 30 Uhren vertikal als transparente Skulpturen und damit verbindendes Element zwischen den beiden Kongresszentren 1 und 2 systematisch so hintereinander aufgestellt und in Beziehung gesetzt, dass von einer Seite aus die Stunden-, Minuten- und Sekunden-Zeiger durch die anderen transparenten Uhren lesbar sind.

¹⁷⁴ „Bei den Modellen war die Flagge adäquater Zierart, sollte aber auch zeigen, dass das Gebäude unter der Kontrolle der amerikanischen Regierung ist. Aber ich habe sie schon vorher benutzt, in den Videos usw.“ Koether, Jutta: Von Dirty Acconci zum Möbelmacher, S. 46. Das Motiv der Flagge findet sich zuerst als dreidimensionales Objekt bei einer Landschaftsgestaltung („Proposal for Revelle Plaza“, University of California, San Diego, 1988, (Abb. 46) bei der Acconci verschiedene Metallflaggen als Markierungen auf erhöhten Hügeln schief in den Boden steckte, die sich im Wind bewegen und dadurch Klänge produzieren sollten, „as if calling the people“. Im Projekt # 2 für das „Cervantes Convention Center“, St. Louis, 1989, (Abb. 47) sind zwei amerikanische Flaggen aus Maschendraht an der Fassade vertikal und horizontal wie Geschenkblätter angebracht. Die verlängerten Flaggen rollen sich am Ende zu Sitzen ein, bilden Tunnel und Bögen als Durchgänge für die Passanten aus (siehe Kapitel 5.1.). In „American Flag Falls“, Laguna Beach, 1989, (Abb. 48) zerfällt die Flagge, die sich über die Terrasse eines Privathauses bis in den Vorgarten zieht, in einzelne von unten beleuchtete Plexiglas-Streifen. Diese dienen als Bahnen für einen Wasserfall, der am Ende zu Fontänen eines Springbrunnens wird. „(...) the flag curves as if it's waving in the wind, or as if the water has been spewed out of its source.“

¹⁷⁵ Wie z.B. in „Proposal for Spanish Landing 2, Port of San Diego, 1988 (Abb. 1).

In dieser Anfangsphase gibt es aussergewöhnlich viele Landschafts- und Parkprojekte, die aus Ausstellungsbeteiligungen hervorgingen. Für grössere Projekte wurde Acconci, ausser gemeinsam mit Robert Mangurian, jedoch nicht eingeladen.¹⁷⁶ Dies liegt vermutlich auch in der Eigenart der skulpturalen Arbeiten begründet, deren Objekthaftigkeit und Gebrauchswert als Sitzmöbel nicht ins Unendliche vergrössert werden kann, und an ihrer Einordnung (auch des Künstlers selbst) im Kunstkontext als Public Art, in dem nur begrenzte finanzielle, wie auch personelle Mittel zur Verfügung stehen, die Arbeiten in einem grösseren Rahmen umzusetzen.

4.1.2. Erste Realisierungen: Architektonische Interventionen 1989-1997

Ab 1988 wird Acconci vermehrt für andere Bauaufgaben, wie z.B. Fassadenrenovationen angefragt.¹⁷⁷ Um diese Projekte realisieren zu können, scheint er eine neue Strategie, die der architektonischen Intervention, zu verfolgen.¹⁷⁸ Eine wichtige Rolle für den neuen Umgang mit dem Ort spielte meiner Meinung nach die Ausstellung „Deconstructive Architecture“ im Museum of Modern Art 1988 (23. Juni – 30. August 1988),¹⁷⁹ die zwar nicht zeitgleich mit Acconcis eigener Ausstellung stattfand, aber die grossen Einfluss auf sein Werk ausübte. In dieser Ausstellung wurden verschiedene „dekonstruktivistische“ Architekten gezeigt und der Begriff der Dekonstruktion – ursprünglich eine Strategie und Methode zum Verstehen von Texten –, in die Architektur übersetzt.¹⁸⁰

Acconci geht nun vermehrt von der Umgebung aus und isoliert daraus einzelne architektonische Elemente, ohne dabei den skulpturalen Charakter seiner Intervention

176 Vito Acconci & Robert Mangurian, „Washington State University Project“, Pullman, 1988, in: Collection du FRAC Centre: Domaines publics, Orleans 1999, S. 58-65 (Abb. 49).

177 Was er selbst auf seine MOMA-Ausstellung Public Places (11. Februar - 3. Mai 1988) zurückführt, Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im Januar 2000 in Zürich.

178 „Yes, there has been a shift. I think in the 80ties maybe this made sense, because it was more the beginning of the architectural work, I think I started with the idea of architectural conventions in mind, so with the convention you can play with, you can put the convention up side down. The house was the convention that everybody in a particular culture certainly knows, so what if you make an up side down house? So I think they all started with conventions, with notions of things that people would automatically know. It's harder to find out how the shift occurred, maybe that was a way to begin. Because I came from another field, maybe the start was to know the conventions of the field that I'm now going into, we play with those conventions in the way a child plays with a new language. Afterwards we became much more interested in not so much applying in a convention of (...) space but taking the space itself, taking land and shifting land, taking land and going within land.“ Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im Januar 2000 in Zürich.

179 Johnson, Philip und Wigley, Marc: Dekonstruktivistische Architektur, Stuttgart 1988.

180 Vogt, Adolf Max: Mit Dekonstruktion gegen Dekonstruktion, in: Kähler, Gert (Hrsg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?, Braunschweig/Wiesbaden 1990, S. 51.

zu verlassen, wie es das „Project for Housing Complex“, Regensburg, 1990, (Abb. 50) zeigt. Für die Gestaltung des öffentlichen Raums der Wohnanlage nahm er sich die bestehenden Dächer zum Vorbild, verdoppelte diese und liess sie als eigenständige Objekte den Raum bevölkern. Unzählige Repliken bilden durch ihre unterschiedliche Beziehung zur Umgebung, indem sie gekippt, verkehrt oder gedreht sind, Räume zum Sitzen, Aussichtspunkte, Höhlen, Hügel oder Wasserbassins.

Das Vorgehen, jeweils ein architektonisches Element aus dem Zusammenhang der vorhandenen Architektur herauszulösen, für deren Vorplatz eine Gestaltung gesucht wird, ist immer dasselbe: Einmal sind es die Stützen,¹⁸¹ ein anderes Mal die markanten Dachterrassenbegrenzungen¹⁸² oder Dekorationselemente,¹⁸³ die um ein Vielfaches kopiert und auf dem Platz verteilt werden.

Die Fassade als Zeichen- und damit Bedeutungsträger wird in den frühen 1980er-Jahren in den Self-Erecting-Houses bearbeitet. Ab 1988 beschäftigt sich Acconci eingehender mit Robert Venturis architekturtheoretischen Abhandlungen zur Fassade in verschiedenen unrealisiert gebliebenen Projekten¹⁸⁴ (siehe Kapitel 5.1.). Dabei löst sich die Fassade von ihrem Untergrund ab, oder sie veränderte ihre Aussage je nach Windrichtung und Lichteinwirkung.¹⁸⁵ Acconci geht es aber auch um die Fassade als architektonisches Element, wie im „Project for Place Jules Bocquet“, Amiens, Frankreich, 1988 (Abb. 56).¹⁸⁶ Indem Acconci die um den Platz vorhandenen Fassaden kopiert, verkleinert und inmitten des Platzes als begehbare Skulptur aufbaut, macht er deren Funktion – nämlich die einer Kulisse – , einer Scheinfassade, deutlich (siehe Kapitel 5.4.).¹⁸⁷ Von der abgetrennten Fassade ist der Schritt zum Aufbrechen der Fassade nicht weit.¹⁸⁸ Ausserdem installierte er Fassaden an ungewöhnlichen Orten¹⁸⁹ sowie aus ungewöhnlichem Material.¹⁹⁰

181 „Project for Capital Central Plaza (Marching Columns/Dancing Columns)“, St. Paul, 1998 (Abb. 51).

182 „Project for a Courtyard“, Siemens Forum, Oscar-Von-Miller-Ring, München, 1998 (Abb. 52).

183 „Extra Spheres for Klapper Hall“, Queens, New York, 1993-1995, realisiert (Abb. 53).

184 „Proposal for City Hall“, Las Vegas, 1989 (Abb. 54) und „Proposal # 2 for Cervantes Convention Center“, St. Louis, 1989 (Abb. 47) (siehe Kapitel 5.1.).

185 „Proposal # 1 for Cervantes Convention Center“, St. Louis, 1989 (Abb. 55).

186 Im Werkverzeichnis wird das Entstehungsdatum dieses Projekts mit 1993 angegeben. In den Unterlagen des Archives ist es jedoch mit 1988 datiert.

187 Acconci, Vito: Beschreibung „Project for Place Jules Bocquet“, Amiens, 1988.

188 „Renovation of Storefront for Art and Architecture (Wall Machine)“, New York, 1993, realisiert mit Steven Holl (Abb. 57).

189 „School on the Ground“, P.S.3., Bronx, New York, 1992-1995, realisiert (Abb. 58).

190 „Project for Courtyard and Lobby Winterthur Insurance Company, Head Office“, Winterthur, 1999 (Abb. 59).

Schon 1986 stellte sich Acconci für das „Ronald McDonald House“, New York (Abb. 60), eine Replik der vorhandenen Wand in unfertigem Zustand als freistehendes architektonisches Element in einem Park vor: *„It's a wall in the process of being built, or a wall that's falling down – since it's not complete, people can play with it.“*¹⁹¹ In der Wand sollten Pflanzen integriert werden und Kinder spielen.¹⁹² Die Wand als durchlässige Hülle, als semipermeable Membran, wurde im „temporären Buchladen für Walther König“, Kassel, documenta X, 1997 (Abb. 61) realisiert. Die Arbeit erinnert dabei unweigerlich an einen frühen Vorschlag von 1978 „Proposal for a City Sidewalk“ (Abb. 62), in dem die Benutzer durch Löcher in der Wand miteinander kommunizieren sollten, während sie gleichzeitig eine erotische Erzählung gehört hätten. Waren es beim ersten Entwurf 1978 noch tatsächliche Löcher in der Wand, wie die Ausstellungskonzeption Aldo van Eyck für den Skulpturen Pavillon in Sonsbeek, Arnheim, 1966 (Abb. 63), so sind es nun die transparenten Büchergestelle, die beim gleichzeitigen Herausnehmen eines Buches auf beiden Seiten einen Durchblick ermöglichen. Die Wand als „Shifting Wall“¹⁹³ (Abb. 64), als instabiles Element, das sich von seinem ursprünglichen Ort ein Stockwerk nach unten verschiebt, führt die Dekonstruktion der Architektur bildhaft vor (siehe Kapitel 5.1.).

Genauso wie sich die Wand von ihrem Untergrund scheinbar ablöst, so gerät der Boden optisch in Bewegung, er wird zum „Shifting Floor“.¹⁹⁴ Indem einzelne Flächen in ganz unterschiedlichem Winkel geneigt werden, lassen sie den Betrachter beim Durchgang durch den Park ins Wanken geraten. Dieselbe Wirkung kann Acconci durch Spiegel erzielen, wie es das „Project # 1 for P.S. 3 Courtyard“, Bronx, New York, 1990 (Abb. 66), zeigt. Der mit Spiegeln ausgelegte Boden des Innenhofes wirkt *„as if the pavement is floating down underground.“*¹⁹⁵ Der Boden kann aber auch buchstäblich in Bewegung geraten,¹⁹⁶ er wird bildhaft auf- oder abgeschnitten.¹⁹⁷ Der Boden, der zur Sitzmöglichkeiten wird, ist ein weiteres Thema.¹⁹⁸ So wie sich der Boden von seiner

191 Acconci, Vito: Beschreibung „Ronald McDonald House“, New York, 1986.

192 „Palladium Underground (Garden of Bodies)“, The Palladium, New York, 1986, temporär (siehe Kapitel 5.3.).

193 „Wall Slide. 161st Subway Station“, Bronx, New York, 1995-2003, realisiert.

194 „Project for Autry Park“, Houston, 1990 (Abb. 65).

195 Acconci, Vito: Beschreibung „Project # 1 for P.S. 3 Courtyard“, Bronx, New York, 1990.

196 „Courtyard in the Wind“, München, 1997-2000, realisiert (siehe Kapitel 5.2, Abb. 67).

197 „Park in the Water“, Universität Haagse Hogeschool, Den Haag, 1993-1997, realisiert (Abb. 68).

198 „Walkways Through the Wall“, Midwest Convention Center, Milwaukee, 1996-1998, realisiert (Abb. 9).

Oberfläche ablösen kann, so kann er sich auch in die Luft erheben¹⁹⁹ oder sich in ineinander und übereinander lagernde Streifen teilen.²⁰⁰

Mit dem Innenraum eines Gebäudes beschäftigt sich Acconci hingegen kaum. Gerade einmal für seine Ausstellungsinstallation 1993 im MAK, Wien („Temporary Re-Renovation of the Renovated MAK Central Exhibition Hall“, Wien, 1993, realisiert (Abb. 74) hat er sich mit dem Raum als solchem und dessen Strukturen auseinandergesetzt. Diesen kehrt er um, verdoppelt ihn und setzt ihn in etwas verkleinertem Masstab um 90° gedreht in den bestehenden Raum ein. Der Betrachter kann sich nur zwischen aufsteigendem und fallendem Raum bewegen (siehe ausführlich Kapitel 5.1).²⁰¹ Ganz anders geht Acconci dagegen mit dem Landschaftsraum im Projekt „Addition to Metro-Tech Gardens #1 (Garden out of Gardens)“, New York, 1993 (Abb. 76), um. Die Aufgabe war, einen öffentlich zugänglichen Garten aus zwei bereits bestehenden Gärten zu entwickeln. Ein horizontales Gitter mit Kletterpflanzen bedeckt den Freiraum, während im Inneren Pfade ausgespart werden. Je weiter man nach Innen kommt, desto kleiner werden die Wege, die am Ende in einer Sitzgelegenheit münden. *„When you use the garden, you become „used up“ by the garden.“*²⁰² Dadurch dass sich der Raum einerseits verdichtet und sich andererseits die Sitze in gegenüberliegender Position sehr nah beieinander befinden, verändert sich die Wahrnehmung der Umgebung und das Körpergefühl im Raum.

In den meisten architektonischen Projekten setzt Acconci die Materialien der umgebenden Architektur ein und überführt sie in seine eigenen Projekte, wodurch diese als inhärenter Teil der Architektur gelesen werden. Der Spiegel ist dagegen oftmals das

199 Dies wird in den Projekten „Tidal Bridge for Floating Roadway Cut“, Pier Head, St. Nicholas Place, Liverpool, 1994 (Abb. 69) oder „Project for a Flying Park“, South Gateway, Dayton, 1994 (Abb. 70) auch im Titel so benannt, sowie dann mit „Flying Floors for the Main Ticketing Pavilion“, Terminal B/C, Philadelphia International Airport, Philadelphia, 1995-1998, realisiert (Abb. 71), umgesetzt (siehe Kapitel 5.2.).

200 Diese Idee entwickelt Acconci in verschiedenen Projekten weiter, indem die einzelnen Stränge zu Einfahrts- und Durchgangstoren zusammenlaufen, wie in „Water Path & Water Rooms“, Town Lake Park, Austin, 2002 (Abb. 72). Komplexer wurde diese Vorgehensweise beim Projekt „Parking Lot and Gatehouse for Novartis“, Basel, 2003 (Abb. 73), indem ein ganzes Gebäude aus Wegen bestehen sollte (Siehe Kapitel 5.3.).

201 Eine Steigerung dieser Idee wäre das stetige Rotieren eines Raumes im Raum, wie es in kleinem Masstab dann im „Project for MAK Design Shop (A Store of Rotating Rings: Products on the Move)“, Wien, 2001 (Abb. 75), angedeutet ist. Die ringförmigen Regale, auf denen die Artikel liegen, bewegen sich horizontal nach aussen durch die Fassade hindurch und vertikal im Innenraum an den Besuchern vorbei.

202 Acconci, Vito: Beschreibung: „Addition to Metro-Tech Gardens #1 (Garden out of Gardens)“, New York, 1993.

einziges Element, das als fremde Zutat erscheint,²⁰³ um die Umgebung hinein- oder die Menschen selbst zu spiegeln.²⁰⁴ Die Verspiegelung dient dazu, verschiedene Bereiche voneinander abzugrenzen, und die Fremd- und Selbstwahrnehmung (wie in Dan Grahams Pavillons) innerhalb einer Gruppe zu unterscheiden bzw. die Veränderbarkeit von Architektur und deren scheinbare Bewegung zu unterstützen,²⁰⁵ was in den jüngsten Projekten entweder über die Fliessbewegung einzelner Streifen oder Stränge bzw. durch den Einsatz von Wasser umgesetzt wird. Natürliche Materialien wie Licht, Wasser, Pflanzen und Sand werden Ende der 1990er-Jahre zu Möbeln, Wänden und Plätzen. Aus Licht bzw. Neonröhren, wie sie Dan Flavin für seine Installationen einsetzte, entwickelt Acconci Sitzbänke (Abb. 79), die eine ironische Umdeutung der minimalistischen Lichtskulpturen darstellen, daneben gibt es Wasser-²⁰⁶ oder Sand-Möbel.²⁰⁷ Pflanzenfassaden oder Pflanzenräume, die ein Dach, einen Raum oder eine Fassade²⁰⁸ bilden können, spielen in letzter Zeit ebenfalls eine Rolle.²⁰⁹

In dieser zweiten Phase, in der Acconci über 15 Projekte realisieren kann, konsolidieren sich Vorgehen und Vokabular, das nunmehr die umgebende Architektur an sich zum Thema hat.

4.1.3. Architektur 1998-2008

Eine dritte Werkphase lässt sich schwer abgrenzen, da die architektonischen Interventionen weiterhin verfolgt werden. Es kristallisieren sich aber ab 1998 weitere Themen heraus, die ein neues Schwergewicht in Acconcis Werk einnehmen, und es ändert sich die Auftraggeberschaft, als er erstmals zu einem Architekturwettbewerb für die Expo 2000 in Hannover eingeladen wurde. Dies hat nicht zu unterschätzende Auswirkungen auf die Projektentwicklung und Ausführung, da nun im Unterschied zu

203 Ganz zu Beginn arbeitet Acconci wie z.B. in „Bad Dream House“, 1984, noch mit Farbe.

204 „Project for Corner Plaza, Center for the Performing Arts“, Memphis, 2001-2003, realisiert (Abb. 77).

205 „Screens for a Walkway Between Buildings and Buses and Cars“, Tokio, 1999-2000, realisiert (Abb. 78).

206 „Lobby, Maria Fareri Children’s Hospital“, Valhalla, 2000 (Abb. 80).

207 Siehe „Sand-Block-Coffee Table“, 1992 (Abb. 16).

208 „Project for Sansom Commons University of Pennsylvania (A Plaza that functions as a City/A City whose Buildings are landscape)“, Philadelphia, 1997 (Abb. 81). Auch mit Möbeln aus Pflanzen hat Acconci experimentiert, es dann aber bald wieder aufgegeben, wie sein einziges Projekt in Genf „Bodies in the Park“, Lullin, Genf, 1986, temporär, (Abb. 40) zeigt.

209 „Today we’re working with familiar materials, like in the early works, but we don’t use Astro turf anymore, because it weathers badly. But here, too, the shifting of function is important. We use water predominantly because we were invited to do projects on rivers or riverbanks. We’ve used plants already in six previous projects, such as in ‚Landing‘. There was water there already. Today plants are a material of contemporary architecture (...).“ Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im Dezember 2002 in New York.

Public Art die Bauherrschaft mitreden möchte, ein konkretes Programm vorgibt und verschiedene Überarbeitungsstufen fordert.²¹⁰ „*Actually it's only for the past year (2001, Anm. d. Verf.) that what we've been doing can be considered real architectural projects. I think of public art as adding to a building, and architecture as the transformation of an existing building, renovation or conversion, etc. In any case I think 'public art' is a horrible expression.*“²¹¹ Ich übernehme diese Einteilung nicht, sondern grenze von den Interventionen die Architekturen ab, die ich als autonome Strukturen verstehe, d.h. Gebäude, die weder ihre Materialität noch ihre Formen von der Umgebung ableiten, wie die „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert (Abb. 82) oder der Kleiderladen „United Bamboo“, Tokio, 2003, realisiert (Abb. 83). In den letzten vier Jahren nahm Acconci an zahlreichen internationalen Wettbewerben für Museen und andere Veranstaltungsorte teil, wie z.B. „Performing Art Center“, Seoul, 2005 (Abb. 84) oder „Perm Museum XXI: Conceptual Approach. The Museum that Falls Away, the Museum that Falls Back, etc.“, Perm, 2008 (Abb. 85).

Neben Architekturen entwirft Acconci städtebauliche Visionen. Er selbst konstatiert das Interesse an alternativen Orten bereits 1988 („*my recent pieces make a park an enclave in the middle of a city that functions as the model of an alternative world, a utopia*“²¹²), woraus sich ableiten lässt, dass er all seine Sitzgelegenheiten und Interventionen als derartige Orte versteht. Er überträgt die Situation im Kleinen, den Zufluchtsort, auf eine ganze Stadt, was sich besonders deutlich am Motiv der Insel zeigt, wie sie bereits in früheren Projekten Gegenstand des Entwurfs war. Ausserdem interessiert sich Acconci für die Stadt an unmöglichen Orten wie z.B. mit zwei Projekten für Müllhalden,²¹³ die schon per se eigene Orte innerhalb einer bestehenden Stadt sind.²¹⁴ Als ehemalige Un- oder Nichtorte werden sie zu anderen Räumen. Auch wenn er seine Konzepte durchaus als realisierbar betrachtet, bleiben sie im Utopischen stecken. Beim Projekt „Circles in the Square“, München, 1998 (Abb. 88), kann er seine Vorstellungen in einem konkreten Projekt fassen. Für eine neue Platzgestaltung schlägt er eine riesige Shoppingmall vor, die als neuer Stadtteil funktionieren soll. Mehrere transparente Kugelpavillons

210 Dies entspricht dem Ausstellungskünstler-Auftragskünstler-Unterschied, den Oskar Bätschman in seinem Buch *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsysteem*, Köln 1997, macht.

211 Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im Dezember 2002 in New York.

212 Acconci, Vito: „Notes on my Photographs“, 1969-70, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): *Vito Acconci. Photographic Works*, o.S.

213 „A city that rides the garbage dump“, Breda, 1999 (Abb. 86), oder für „Garbage City“. Project for Hiriya Garbage Dump, Tel Aviv, 1999 (Abb. 87).

214 Siehe: Driessen, Chris and van Mierlo, Heide (Hrsg.): *Tales of the Tip. Art on Garbage*, Amsterdam 1999.

überlappen sich gegenseitig. An ihren Schnittstellen sind die eigentlichen Aufenthaltsorte und Begegnungsstätten verortet.²¹⁵

Relativ neu ist im Werk von Acconci die wörtliche Umsetzung von natürlichen Phänomenen. In drei Projekten stellt er bildhaft Natur dar, wie im Projekt „Light Beams for Transfer Corridor“, San Francisco International Airport, San Francisco, 1995-2000, realisiert (Abb. 89). Hier scheint er die *Sonnenstrahlen*, die durchs Fenster auf der einen Seite eindringen, in Form von gebündelten Lichtbalken in den Korridor hineinzusetzen. Gleichzeitig bilden diese Orte für Telefonzellen und könnten damit auch auf Telefonwellen verweisen.²¹⁶ Selbst *Wolken*, die sich gemäss dem Verkehrsfluss unterschiedlich schnell bewegen, wollte Acconci nachbauen.²¹⁷

Aus dem Überblick lässt sich schlussfolgern, dass im Laufe der zwanzigjährigen Entwicklung einzelne aus dem Kontext (seien es nun die amerikanische Kultur oder der tatsächliche Ort) isolierte architektonische Elemente immer wieder verwendet und jeweils neu kombiniert werden. Die Projekte lassen ein gemeinsames Motiv erkennen: Das Sitzen an unmöglichen Orten. Während der Benutzer anfangs noch in Skulpturen aus verkehrten Häusern, Autos oder Flugzeugen sitzt, tut er dies im folgenden in den Wänden, Hausfassaden, Bäumen, im Erdreich, im Wasser, im Lichtstrahl oder auf der Insel. Bei den Architekturen dagegen stehen im Unterschied zu den Interventionen, die oft Platzgestaltungen sind und deswegen Sitzgelegenheiten bieten müssen, andere Aufgaben im Vordergrund. Dennoch ist auch hier das Ausstellen (anstelle des ausgestellt Sitzens) der eigenen Person ein Thema. So werden z.B. die Käufer im Kleiderladen mit ihren anprobierten Kleidern an die Fassade projiziert oder der Passant in Graz befindet sich inmitten eines Theaterstückes (siehe Kapitel 5.3.).

215 Im Unterschied hierzu ist die städtebauliche Konzeption für einen Universitätscampus der Washington State University, Pullman, 1988 (with Studioworks) bei dem Acconci in Zusammenarbeit mit Robert Mangurian die vorhandene Anlage in einen abgeschlossenen Kosmos, gleich einem Kloster umwandeln wollte, aus der Bauaufgabe entstanden. Siehe ausführlich: Vito Acconci & Robert Mangurian, in: Collection du FRAC Centre: Domaines publics, Orleans 1999, S. 58-65.

216 Siehe auch die bildhafte Umsetzung einer Welle in „Screens for a Walkway Between Buildings and Buses and Cars,“ Tokio, 1999-2000, realisiert (Abb. 78) (ausführlich Kapitel 5.2.).

217 Das Projekt „Clouds over the Road. Project for Traffic Circle“, Place des Yvelines, St. Quentin en Yvelines, 1999, besteht aus 4 blauen Wolken, die jeweils ein Auto verfolgen, sobald dieses über einen Sensor in den Verkehrskreisel fährt (Abb. 90).

4. 2. Entwurf

Für einen Wettbewerbsentwurf reist der Künstler meist selbst vor Ort, um sich ein Bild von der Umgebung zu verschaffen. *„Certainly we produce no drawings, probably photographs, walking around seeing how the plaza is being used. But from there on it's kind of hard to know, we look at slides, we desperately try to get some study models.“*²¹⁸ Acconci beobachtet, wie sich die Leute am Ort verhalten, wie sie diesen durchqueren und benutzen. Das Recherchieren des historischen Kontextes, d.h. wie der Ort entstanden ist oder welche Bedeutung er ursprünglich hatte, interessiert dagegen nicht,²¹⁹ wichtiger ist die Architektur der umgebenden Bauten.

4.2.1. Skizzen

Die Vorgehensweise beim Entwerfen eines architektonischen Projekts ist unterschiedlich. Oftmals skizziert Acconci seine ersten Gedanken mit wenigen Strichen auf Papier oder findet Begriffe für seine Ideen. Diese konzeptionelle Anlage entspricht dem Werdegang Acconcis. *„(...) once a poet – or, at least, once a language-user always a language-user. I don't know how to think-more exactly, I don't (...). I start a project by naming the conditions and playing with words, punning on those names. Or I start a project by subject-verb-object: I parse a space; I use sentence-structure to plot possible movements through that space.“*²²⁰

Für ihn sei das Schreiben gleichbedeutend damit seinen Geist in Bewegung zu halten, sagt Acconci in dem Interview weiter, zuerst konzentriere er sich auf ein Wort, dann auf die nächsten Wörter und am Schluss sei die Wortschizze fertig (Abb. 91). *„My first drawings for a project are an attempt to get what's vaguely in my mind down on paper. It's a way to make a notion public – public in that at least my studio sees it. At that point my studio takes over the drafting process. They end up doing many more drawings than I do. All I do is start something off. My drawings are ways to start discussions.“*²²¹

Der Prozess des handschriftlichen Schreibens sei der Versuch, etwas von der räumlichen Situation herauszuspüren, indem er sich das Blatt Papier als Raum vorstelle und damit das Schreiben mit dem Schreiten durch einen Raum gleichsetze.²²²

²¹⁸ Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im Januar 2000 in Zürich.

²¹⁹ Kürzlich äusserte Acconci jedoch den Wunsch nach mehr Recherchemöglichkeiten, um wie die holländischen Architekten MVRDV durch statistische Erhebungen die Formen der Gebäude mittels dem Computer zu generieren, ebenda.

²²⁰ Acconci, Vito in conversation with Iglori, Paola, in: Iglori, Paola: Entrails, heads, and trails, New York, 1992, o.S.

²²¹ Acconci, Vito Interview with Ruzicka, Joseph: Lines to be Filled in Later, in: On Paper, vol 1, No 6, July-August 1997, S. 26.

²²² Acconci, Vito in conversation with Iglori, Paola, o.S.

Deswegen haben Acconcis Skizzen als schnell hingeworfene Ideen einen performativen Charakter.²²³ „*For me drawing is still a form of writing – sketching out general structures, general scenarios.*“²²⁴ Die Skizzen reichen von kleinen Notizen und farbig kolorierten Zeichnungen auf gelbem Papier bis zu sauber skizzierten Blättern mit entsprechenden Notizen für das Verständnis des Dargestellten. Er verwendet elementare Farben wie blau für Wasser, grün für die Landschaft, um die Materialität der Umsetzung aufzuzeigen (Abb. 92, 93, 94, 95). So zeichnet er u.a. mit Kreide und klebt Pappestücke aufeinander, um verschiedene topographische Begebenheiten zu vermitteln – „*it was the beginning of a three-dimensional space.*“²²⁵

Diese Zeichnungen wurden erstmals in den Ausstellungen in Paris, 2001, und New York, 2003, gezeigt, ohne jedoch zu unterscheiden, wer was entworfen hat oder die Zeichnungen als Kunstwerke zu behandeln. Dennoch existieren einzelne Zeichnungen von Acconci in Museen, wie z.B. im Milwaukee Art Center.²²⁶ „*They (the drawings, Anm. d. Verf.) are not a record of the project, but they are a record of the process of the project. If a project is built, photographs are a documentation of at least part of the experience of the project while the model is a documentation of the theory of the project. They are a kind of pre-theory, a state of pre-language. The drawings draw out the questions that lead to a theory.*“²²⁷

4.2.2. Projektbeschreibungen

„*Until I write a description of a project, I don't believe it's real.*“²²⁸ Die englischen Beschreibungen, die zu jedem Projekt verfasst werden, sind unterschiedlich ausführlich. Es sind Erläuterungshilfen, die gleichberechtigt neben dem Präsentationsmodell stehen.²²⁹ Sie wurden von Jean-Marc Poinot als „*authorised narratives*“²³⁰ bezeichnet,

223 Besonders bei Lithographien wird dies evident, wenn Acconci seinen Körper in den Stein einschreibt. Siehe: Acconci, Vito Interview with Ruzicka, Joseph: *Lines to be Filled in Later*, S. 27.

224 Ebenda.

225 Ebenda, S. 29.

226 Die Kenny Schachter Gallery verkaufte 2003 Zeichnungen von Acconci u.a. zum Instant House. Diese Zeichnungen sind sehr akkurat gezeichnet und veranschaulichen die Abfolge der Bewegung. Meiner Meinung nach sind es Präsentationszeichnungen (Abb. 96).

227 Acconci, Vito Interview with Ruzicka, Joseph: *Lines to be Filled in Later*, S. 30.

228 Ebenda.

229 Bei Wettbewerbspräsentationen ist Acconci der Hauptakteur, er vollführt quasi eine Performance, wenn er das Projekt vorstellt. Er „choreographierte auf seine unnachahmliche Art und Weise in schwer verständlichem Englisch die eigene Inszenierung perfekt, tanzte die Inselpläne dem wechselnden Publikum verführerisch vor.“ (siehe: Lorenz, Wolfgang: Oh, Island in the Mur, in: Graz 2003 Kulturhauptstadt Europas, Art & Idea (Hrsg.): *Building an Island*. Vito Acconci/Acconci Studio, Ostfildern-Ruit 2003, S. 8. Die vorgetragenen Texte entsprechen im Wesentlichen den Beschreibungen.

die nicht für sich alleine, sondern im Zusammenhang mit dem Werk zu sehen sind. Für jedes Projekt existieren ein bis zwei Seiten. Die Texte sind immer gleich aufgebaut.²³¹

Um Acconcis Vorgehen nachzuvollziehen, ist ein Vergleich der Beschreibungen zweier ähnlicher Projekte, die gleichzeitig entworfen wurden, hilfreich. Für das „Project for University Hall Plaza (The Plaza belongs to the Building/The Building belongs to Us)“, University of Illinois, Chicago, 1998 (Abb. 97), wurde auf dem Vorplatz des 30-stöckigen Gebäudes basierend auf der existierenden, aus einem rotierenden Raster entwickelten Landschaftsgestaltung, die Idee entwickelt. *„Project: The columns that support the building swoop out away from the building, over the plaza. It's as if, now that the columns have taken root in the ground, the roots grow in all directions over the ground. The building spreads its tentacles over the plaza; the building takes the plaza back.“*²³² Der Bewegung der Stützen, wie sie sich über den Platz begeben, wird besondere Aufmerksamkeit gewidmet: *„Columns snake across the plaza, the columns twist and turn, rise and fall.“*²³³

Beim „Project for Capital Central Plaza (Marching Columns/Dancing Columns)“, St. Paul, 1998 (Abb. 51), wurde ein vergleichbares Konzept vorgeschlagen: *„Proposal: The architecture in the plaza sends out feelers, scouts: the architecture leaves itself and spreads out over the plaza – the columns are freed from the building, and come out to meet the street and the plaza.“*²³⁴ Im Unterschied zum ersten Projekt liegen die Stützen nicht auf dem Platz, sondern sind gekippt und brechen auseinander. Ausserdem werden vier Arten von Säulen mit verschiedenen Höhen unterschieden.²³⁵ *„Columns shake as*

230 Poinot, Jean-Marc: Quand l'oeuvre a lieu et ses récrits autorisés, in: Mamco (Hrsg.): Art édition, Genf 1999, S. 135-136.

231 Sie sind in „Site, Program, Proposal“ unterteilt. Das „Proposal“ oder auch „Project“ wird in fünf Abschnitte unterteilt, wobei im ersten Abschnitt die konkrete Idee als Slogan steht, für den die Untertitel des Werkes oftmals die Abkürzungen sind. Diese Idee wird im folgenden Abschnitt mit der Intervention an sich in Verbindung gebracht, also die Grösse, der Abstand und die Anzahl der einzelnen Elemente erläutert, während im dritten Abschnitt der Bezug zur Umgebung beschrieben wird.

232 Acconci, Vito: Beschreibung „Project for University Hall Plaza (The Plaza belongs to the Building/The Building belongs to Us)“, University of Illinois, Chicago, 1998.

233 Ebenda.

234 Acconci, Vito: Beschreibung „Project for Capital Central Plaza (Marching Columns/Dancing Columns)“, St. Paul, 1998.

235 Vergleichbar sind beide Projekte mit einem viel früheren Projekt „Garden of Columns (A Town Square for Employees)“, Coca-Cola, Atlanta, 1987, temporär (Abb. 98). Auf einem Platz von 35m2 im 2. Stock des Coca-Cola Headquarters in Atlanta wird der von fünf Säulen gerahmte Ort mit zusätzlichen Säulen gefüllt. Die vorhandenen Säulen werden in Farbe, Textur und Durchmesser kopiert und in der Höhe variiert. Eine Kopie der Originalsäule wurde als 6. Säule hinzugeschmuggelt, während 11 weitere Säulen auf dem Platz verteilt, zur Mitte hin immer kleiner werden. Manche werden in der Mitte wie ein Torso abgeschnitten und in eine Säule ein Loch hinein geschnitten, das mit transluzentem Fieberglass ausgefüllt wurde und von unten beleuchtet wird, während eine andere mit Pflanzen gefüllt wurde. Die Sitze

*they walk, they split and shift and bend, march across the plaza, they dance as they march.*²³⁶ Der zweite, in Klammern gesetzte Titel (Marching Columns/Dancing Columns), vermittelt bereits die Hauptaussage des Projektes und die Bewegungsart der Stützen.

Im Projekt für Chicago dagegen stehen die Besitzverhältnisse, wem der Platz gehören soll, im Zentrum (The Plaza belongs to the Building/The Building belongs to Us). In der Überarbeitung dieses Projektes²³⁷ wird dies noch pointierter umgesetzt. Die verschiedenen Zeichnungen zeigen den Vorplatz als Landschaft, die aus vier gekippten Flächen besteht und deren Begrenzungswände zu Wasserfällen werden.²³⁸ Ins Gebäude selbst werden Glasboxen zwischen den Stützen eingehängt.²³⁹ Dadurch kann man gleichzeitig innen wie aussen sein, wird gesehen und sieht selbst über den Platz. Auch dieses Projekt wurde nicht realisiert, sondern noch eine dritte Variante im Jahr 2000 (Abb. 101) entwickelt. Von vier Seiten sollten Wege auf den Eingang zulaufen und sich dort als Tor in die Höhe schwingen, während das Fassadenraster als abstraktes Gittergerüst auf den Boden projiziert und von Wegen durchkreuzt wird. An diesen Schnittpunkten werden Stützen installiert, bepflanzt und zu Sitzbänken umfunktioniert. Was fehlt, ist vor allem die Verbindung von innen nach aussen sowie eine durchgängige Idee, weshalb das Projekt nur noch ein Konglomerat aus verschiedenen Einzelteilen zu sein scheint und nicht umgesetzt wurde.

4.2.3. Titel

Bei der Durchsicht aller Arbeiten stellte sich heraus, dass Acconci teils im selben Wortlaut von seinen Performances oder Installationen spricht, wie auch später in seinen Projektbeschreibungen zu den Arbeiten im öffentlichen Raum. Judith Kirshner versteht die Satzbausteine, die zu Beginn ironische Titel sind, dann in Beschreibungen und Kommentaren auftauchen und zur Stimme von Acconci werden, als gemeinsames und verbindendes Element der verschiedenen Werkphasen, das dann in den „Cultural Space

wurden in verschiedene Richtungen ausgerichtet, teils stehen sich zwei einander gegenüber, oder 3-4 gruppieren sich zueinander, wobei niemand im Zentrum sitzt und damit alle Sitzenden gleich behandelt werden. Die niedrigste Säule in der Mitte ist mit Wasser gefüllt.

236 Acconci, Vito: Beschreibung „Project for Capital Central Plaza (Marching Columns/Dancing Columns)“, St. Paul, 1998.

237 29. September 1999 („Notes on University Hall Plaza: The Process Toward a Revised Project“) (Abb. 99).

238 Siehe auch: „Project in Vlotho. Heilgarten. Land des Wassers“, Vlotho, 1998 (Abb. 100).

239 Die Decken und Wände dieser zusätzlichen Räume sind vollkommen aus Glas, während ihr Boden mit Stein oder Gras bedeckt sein kann.

Pieces“ zu einem komplexen linguistischen System wird.²⁴⁰ Wulf Herzogenrath geht noch weiter. Für ihn ist die verschwindende Stimme von Acconci in den „Self-Erecting-Houses“ und „Machines“ der Grund für die langen, poetischen Titeln, wie „Let's pretend that this is an apparatus for a political kidnapping.“ Fügt man hier die aktuellen architektonischen Projekte hinzu, könnte man die Beschreibungen als eine Aneinanderreihung von Titeln begreifen. Auffällig ist das genaue Festhalten der Bewegungsart in den Texten. Dies stammt meiner Meinung nach aus den frühen Fotografien, bei denen die Titel verkürzt die Aktion wiedergeben. Hier lassen sich drei Hauptmerkmale unterscheiden. Zum einen ist es die Bewegung des Körpers, wie bei „Jumps“, „Blinks“, „Fall“, 1969, und „Drifts“, 1970. Zum anderen geht es um ephemere Dinge, die fotografiert werden, wie „Lights“, 1969, sowie um Grenzen und bestimmte Bereiche des Raumes, wie bei „Margins“, 1969, „Lay of the Land“, 1969. Diese Bewegungsarten tauchen auch in den Titeln der architektonischen Projekte wieder auf, wobei immer der Akteur (also die Stütze, der Platz etc.) mit genannt wird. „Marching“,²⁴¹ „Dancing“,²⁴² „Floating“,²⁴³ „Flying“,²⁴⁴ „Moving“. ²⁴⁵ Es wird ausserdem die Richtung der Bewegung²⁴⁶ oder die Art des Eingriffes beschrieben.²⁴⁷ Oftmals wird auch der neue Ort als Stadt²⁴⁸ oder Insel²⁴⁹ genauer bezeichnet. Der Bezug zum vorhandenen Gebäude oder zur Landschaft kann ebenfalls Teil des Titels sein.²⁵⁰ Zudem werden heute noch manche Projekte als „Machines“ betitelt, wie die Arbeiten der späten 1970er-Jahre.²⁵¹ War es in den Fotografien noch der Körper des Künstlers, sind es in den

240 Kirshner, Judith Russi: *Language and Space*, S. 5.

241 „Project for Capital Central Plaza (Marching Columns/Dancing Columns)“, St. Paul, 1998.

242 „Project for Capital Centre Plaza (Marching Columns/Dancing Columns)“, St. Paul, 1998.

243 „Project for Floating Roadway Cut“. Pier Head, St. Nicholas Place, Liverpool, 1994; „Project for Courtyard“, Siemens Forum, Oscar-von-Miller Ring, München, 1998; „Project for MAK Design Shop (A Store of Rotating Rings: Products on the Move)“, Wien, 2001.

244 „Flying Floors for the Main Ticketing Pavilion“, Terminal B/C, Philadelphia International Airport, Philadelphia, 1995-1998, realisiert; „Flying Park“, Sout Gateway, Dayton, 1994.

245 „Project for Sea-Tac Airport. Moving Shells for a Moving Walkway“, Seattle, Washington, 2000.

246 „Park Up a Building“, Santiago de Compostela, 1996, temporär; „High-Rise of Trees“, The Olympics, Atlanta, 1996, temporär.

247 „Hole in the Ground“, 1987 „School on the Ground“, P.S. 3, Bronx, 1992-1995, realisiert oder „Cuts in the Water“. Lake Area, Technology Park, Lyon, 1999.

248 „Project for Sansom Commons. A Plaza that functions as a city/a city whose buildings are landscape“, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1993/1997.

249 „Personal Island“, Allocations, Zoetermeer, 1992, temporär; „Island on the Fence“, Tijuana, 1997; „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert.

250 „Walkways Through the Wall“. Midwest Convention Center, Milwaukee, 1996-1998, realisiert; „Project for University Hall Plaza (The Plaza belongs to the Building/The Building belongs to Us)“, University of Illinois, Chicago, 1998; „Clouds over the Road. Project for Traffic Circle“, Place des Yvelines, St. Quentin en Yvelines, 1999; „Project for Skateboard Park (A Skateboard Park that grows out of a building)“, Avignon, 2000.

251 „Renovation of Storefront for Art and Architecture (Wall Machine)“, New York, 1993, realisiert mit Steven Holl.

architektonischen Projekten die architektonischen Elemente, die in den Raum eingreifen, weshalb die Titel generell mit der Art der Intervention gleichzusetzen sind. Acconcis Entwurfsprozess eines architektonischen Projekts lässt weitere Rückschlüsse zu: So spricht Frazer Ward von transitiven und intransitiven Verben: „*Serra's list contains only transitive verbs. An examination of Acconci Studio's project descriptions since 1988, by contrast, generates an extensive list of intransitive verbs. Ground swells up; houses peel open (...)*“.²⁵² Das heisst, Acconcis Art der Bewegung ist immer mit einer Präposition verbunden, geht hinauf – oder hinunter etc., bezeichnet also eine Ortsangabe und kann in passiver Form nur als neutrale dritte Person verwendet werden.

Interessant ist ausserdem, dass er bei einigen Beschreibungen plötzlich den Passanten in den Beschreibungen mit Du anspricht und ihm erzählt, was dieser für Erlebnisse haben könnte – er versetzt sich also in die Betrachterperspektive.²⁵³

4.2.4. Modelle

Vergleicht man Acconcis Modelle²⁵⁴ mit denjenigen von Dan Graham, werden die Unterschiede zwischen beiden offensichtlich. Denn Grahams Modelle sind nach Rainer Metzger Propagandainstrumente, um Bauaufträge zu erhalten,²⁵⁵ wohingegen Thierry de Duve sie ausschliesslich als Utopiereserve, also als Gedankenkonstrukte versteht.²⁵⁶

Auch wenn Acconci die Möglichkeitsform von Modellen als solche schätzt,²⁵⁷ sind es bei ihm konkrete Modelle in dem Sinne, als dass sie die Situation und den Eingriff verdeutlichen. Im Vergleich zu Architekturmodellen, sind die Grössenverhältnisse jedoch zu unpräzise (Abb. 21/Abb. 22). Nach dem Beurteilungskriterium von Markus Stegmann gehören sie in die Kategorie der utopischen und phantastischen Modelle, da

²⁵² Ward, Frazer: In Private and Public, S. 61.

²⁵³ „Von den Seiten des Hofes aus siehst Du die Landschaft in der Mitte sich langsam verändern, direkt vor Deinen Augen (...)“, Beschreibung zu „Courtyard in the Wind“, in: Schütz, Heinz: Vito Acconci. Courtyard in the Wind, S. 52. Oder „Wenn Du darauf läufst, siehst Du das Wasser unter Dir; Du hast das Gefühl, Du würdest freischwebend über dem See laufen, während der Weg hinein in den See führt (...)“, Beschreibung zu „Cuts in the Water“, ebenda, S. 85.

²⁵⁴ Unterschieden werden müssen die Studienmodelle aus Papier oder Draht (Abb. 102), die sich vor allem mit formalen Fragen befassen und in ihrer biomorphen Struktur an Frederick Kieslers Endless House Modell erinnern (Abb. 103).

²⁵⁵ Metzger, Rainer: Kunst in der Postmoderne. Dan Graham, Köln 1996, S. 145.

²⁵⁶ De Duve, Thierry, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham. Werke 1965-2000, S. 65.

²⁵⁷ „Ich wollte ja auch mit den Arbeiten eher immer nur Vorschläge machen. Die, welche dann tatsächlich auch ausgeführt wurden, sind in meinen Augen nicht so gut, wie die, die einfach als Modell, als Vorstellung existieren, da es die akzeptableren, die einfacheren sind. Jene, die nicht gebaut worden sind, könnten einen Konflikt hervorrufen. Ein Modell ist natürlich wiederum auch zu pur. Es entzieht sich der Realität, es ist ein Denkmodell, ist fast nicht angreifbar, jedenfalls nicht physisch, und damit auch ‚in Sicherheit‘. Andererseits ist seine Existenz lesbar, als Essay, und so als ‚Theorie‘ auch ein Aspekt im Herstellen von ‚Kunstwerken‘, der mir immer sehr wichtig war.“ Acconci, Vito, in: Koether, Jutta: Von Dirty Acconci zum Möbelmacher, S. 44.

Masstäblichkeit, Detailgenauigkeit und funktionalistische Intention zugunsten einer betont subjektiven Lösung vernachlässigt werden.²⁵⁸ Wegen ihres utopisch wirkenden Zustandes, der wohl mit der unpräzisen Gestaltung zu tun hat, sind es Konzeptstudien und stimmen hiermit mit Grahams Modellen überein: „*Grahams Miniaturversionen von Architektur haben durchweg den Charme von Puppenstuben; darin macht sich der Überhang des Gedanklichen gegenüber dem Formalen in seinem Œuvre bemerkbar, seine Herkunft von der Conceptual Art und ihren Bestrebungen zur „De-Materialisierung“ des künstlerischen Objektes.*“²⁵⁹ Die Modelle sind deswegen neben den Texten und Skizzen nur ein Medium, die Ideen zu veranschaulichen. Acconci: „(...) *I love the model existence of these things, because as models they can be theory, they can be like an essay.*“²⁶⁰ Trotz dieser Aussage sind seine Modelle nicht autonome Kunstobjekte, sondern zielen im Unterschied beispielsweise zu den Architekturmodellen der Künstler Stephen Craig, Thomas Schütte oder den Häusern von Robert Gober, Andreas Slominski etc. immer auf einen bestimmten Ort und eine Aufgabe ab.

Acconcis Modelle waren bisher nicht auf dem Kunstmarkt erhältlich und ihre banale Machart scheint geradezu der Absicht, ein Kunstwerk sein zu wollen, zu widersprechen. „*For aesthete, Acconci's objects were often Frankensteinian. Materials were often inelegant – a trash-can chair, a combination of plants and concrete (...)*“²⁶¹ Sind die Materialien aus dem Baumarkt und die absichtliche Gegenüberstellung von alltäglichen Materialien und natürlichen Elementen gerade in den Möbeln Teil ihres Inhalts, so werden sie in den Modellen rein funktional eingesetzt. Oftmals bleibt der Entwurf bei Acconci jedoch unbeabsichtigt im Modellstadium und in einer verspielten Resignation²⁶² stecken, da seine Ideen häufig als unrealisierbar gelten.

258 Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur, S. 32. Betrachtet man die verschiedenen Funktionen von Modellen, so passen sie am ehesten in die Kategorie des Studienmodells, experimentellen Modells oder auch Idealmodells. Siehe die Unterscheidung bei Walter Grasskamp in 1. Phantastische, utopische und spekulative Modelle, 2. Studienmodelle, experimentelle Modelle, Idealmodelle, 3. Konstruktionsmodelle, 4. Präsentationsmodelle, siehe: Grasskamp, Walter: „Kleinmut. Hinweise zum Modell“, in: Daidalos, Bd. 26, S. 64.

259 Metzger, Rainer: Kunst in der Postmoderne, S. 145.

260 Acconci, Vito: in: Domus Nr. 13, April 1992, S. 15.

261 Rian, Jeffrey: Reconnecting Art and Life, S. 29.

262 Grasskamp, Walter: „Kleinmut. Hinweise zum Modell“, S. 64.

4.2.5. Computersimulationen

„I want to work a lot more with the computer and do research, statistics, etc. like MVRDV does, gather and fill/feed the computer with things, and then the computer thinks for me. But we probably don't have the right programs for that yet. At the moment we just put in what we know and what is supposed to come out, but we know what that is already. But in the future, the computer will certainly change our work, not necessarily by making architecture more organic, but by enabling new surfaces to be created – I mean in a way that is not just purely formal.“²⁶³

Die Arbeit mit dem Computer hat zur Folge, dass sich auch die Darstellung der Architekturen verändert. Eine Tatsache, die Acconci mittlerweile auch als Problem ansieht, da dadurch seine ursprünglichen Konzepte zu stark verändert und in eine „globalisierte Architektursprache“ eingepasst werden.²⁶⁴

In der Ausstellung „Acconci Studio: The Making of an Island“, New York 2002 (Abb. 104), projizierte Acconci erstmals animierte 3-D-Computersimulationen. Es wurden jedoch keine dreidimensionalen Innenräume geschaffen, um die Bewegung des Betrachters zu simulieren, sondern um das Ineinanderfließen der Formen, also die Oberflächenstrukturen und das Zustandekommen der Form zu zeigen. Diese komplexen architektonischen Gebilde werden bisher nicht analog zur Darstellung von Architekturprojekten mit Schnitten oder Plänen dargestellt, auch wenn sie mit dem Computer gezeichnet werden. Vito Acconci selbst kann nicht am Computer entwerfen. Er bespricht alle Interventionen mündlich vor dem Computer mit seinen Mitarbeitern (zumeist ausgebildete Architekten), die dann die Änderungen oder Vorschläge aus- und durchführen.

4.2.6. Ausstellungen

Für Ausstellungen entwirft Acconci seine eigene Architektur, die im Werkverzeichnis meist einzeln mit Titeln verzeichnet wird. 1997 schuf er mit „Head Theaters“ in Den Haag (Abb. 105) einen Raum für die Betrachter seiner frühen 1970er-Jahre Videos. Die Installation mit erhöhten Barhockern mit Fahrrad-Satteln forderte dazu auf, sich zu setzen und in den Trichter mit Monitoren zu schauen, was eine Einzelbetrachtung ermöglichte. Er geht dabei auf die Art des Betrachtens und Projizierens ebenso ein wie auf den Raum. In der Ausstellungsgestaltung „Support-Structure for Models“, 1994, in

²⁶³ Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im Dezember 2002 in New York.

²⁶⁴ Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im März 2009 in New York.

Dijon, (Abb.106) zeigte er seine Modelle unter dem Dach. Er rekonstruierte als Ausstellungs-Display das Dach des Nachbarhauses und klappte die einzelnen Dachabschnitte hoch und runter, wobei er sich auf die „Renovation of Storefront for Art and Architecture (Wall Machine)“, New York, 1993, realisiert mit Steven Holl, als Vorbild zu beziehen scheint. Anstatt in der Fassade in der Horizontalen einzelne Elemente aufzuklappen, wird das nachgebaute Dach in der Vertikalen geöffnet. Dadurch können die Modelle unter die Struktur gehängt werden. Ähnlich wie bei seinen Vorträgen spricht Acconci die Projektbeschreibungen teilweise als Toninstallationen zu den Projekten. Die Ausstellungsgestaltungen entsprechen formal der jeweiligen Werkphase, in der Acconci sich mit etwas Bestimmten beschäftigt, wie es u.a. die Installation in Paris zeigt, in der Acconci seine Zeichnungen zum Skateboard-Park in Avignon unter eine Skateboard-Half-Pipe hängte (Abb. 107).

4.3. Eigene Schriften

Man muss zwei verschiedene Arten von Texten bei Acconci unterscheiden, die die architektonischen Projekte begleiten. Es sind zum einen die direkten Projektbeschreibungen, die zu jedem architektonischen Projekt gehören, zum anderen unabhängige Manifeste, in denen bestimmte Themen wie Public Art und öffentlicher Raum immer wieder zur Sprache kommen. Beide Textformen sind weniger eine theoretische Reflexion der eigenen Arbeit als Bestandteil der künstlerischen Praxis, neben der Ausstellungstätigkeit, der gesellschaftlichen Präsenz des Künstlers und den Werken.²⁶⁵ Diese Verquickung von künstlerischen Arbeiten mit Texten ist nach Meinung von Rainer Metzger ein Novum für die Arbeiten der 1960er- und 1970er-Jahre.²⁶⁶ Für Metzger steht dies für den postmodernen Künstler, der seine Arbeiten erklären muss: Die Texte folgen den Kunstwerken und erläutern die Intention des Künstlers. Hier ist die Frage, wieweit man der Intentionalität des Künstlers folgen muss. Ich werde Acconcis Aussagen vor dem Hintergrund seiner Arbeiten verwenden, da ich sie vor allem auch durch Acconcis Herkunft aus der Literaturwissenschaft als integralen Bestandteil des Werkes verstehe.

Acconci setzt in erster Linie seine manifestartigen Schriften als rhetorisches Mittel ein, um Aufmerksamkeit zu erhalten, und vor allem, um seinen Schritt vom Performance-Künstler zum Künstler im öffentlichen Raum zu bekunden. Deswegen hat er auffallend viele Schriften in den Jahren zwischen 1977 und 1993 verfasst. In zweiter Linie sind die Texte dazu da, die eigene Historisierung und Rezeption zu beeinflussen. Nachdem Rosalind Krauss versucht habe, so Laura Brunsman, anhand der Videoperformance „Air Time“, 1973, die verschiedenen Spiegelstadien von Lacan zur Identitätsbildung über die Subjekt-Objekt Beziehung im Medium Video zu analysieren, übernahm Acconci diese Thesen rückblickend in seine Schriften, indem er vermehrt von „I“, „me“, „you“, sprach und sein Tun deutlicher im Sinne Lacans formulierte.²⁶⁷

Im Unterschied zu Dan Graham oder auch Allan Kaprow sind Acconcis Manifeste jedoch keine kunsthistorischen Texte, sondern Statements bzw. Thesen zur Erläuterung der eigenen Arbeit. Was Philip Ursprung für Allan Kaprow und Robert Smithson konstatiert, dass gerade deren Vielseitigkeit im Schreiben auch eine Kompensation für die Kunstgeschichtsschreibung oder fehlende Kunstkritik war, die ihr Werk zu wenig

²⁶⁵ Ursprung, Philip: Die Grenzen der Kunst, S. 366. Auch für Nina Möntmann sind theoretische Texte oftmals Bestandteil des Werkes, sie bezieht dies auf Andrea Fraser, Martha Rosler und Renee Green. Siehe: Möntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum, Köln 2002, S. 17.

²⁶⁶ Metzger, Rainer: Kunst in der Postmoderne, S. 9.

²⁶⁷ Brunsman, Laura A.: A critical study of Vito Acconci, S. 79.

beachtete²⁶⁸, gilt in diesem Sinne auch für Acconci. Wie Dan Graham hat auch er zu Beginn seiner Karriere Rezensionen über Kunst (November 1968 bis Dezember 1970 für Art News) verfasst, um, wie Christine Poggi anhand von Aussagen Acconcis nachweisen kann, die Regeln des Kunstsystems kennenzulernen und gegen die formalistische Kritik Michael Frieds anzutreten.²⁶⁹

Es sind rückblickend nur zwei Texte entstanden. Der Text „Notes on my Photographs“, 1969-70,²⁷⁰ den Acconci 1988 anlässlich der ersten Präsentation dieser Werke verfasste aber zurückdatierte, zu einem Zeitpunkt, als es ihm wichtig erschien, die Fotos in den Gesamtzusammenhang seines Werkes zu stellen und als ersten Schritt in den Aussenraum zu deklarieren. Der Text „Performance after the Fact, 1989“²⁷¹ begründete dagegen, warum er überhaupt Performances gemacht hat. In Interviews stellt er oftmals rückblickend neue Zusammenhänge her und reflektiert sein Werk im Gesamtkontext, wobei er sich durchaus der verzerrten Wiedergabe bewusst ist. *„The thing is, all this might be true because the work took the direction it did; if it had gone in a different direction, then that early work, that same early work wouldn't have been architecture.“*²⁷²

Acconci verfasst kaum mehr Texte, seit er vermehrt als Architekt auftritt und als solcher auch wahrgenommen wird, vielmehr setzt er seit 1993 seine Thesen aus den verschiedenen Schriften immer wieder neu zusammen, sampelt also die eigenen Aussagen, wie „a space is public, when it either (...)“, die in Schriften 1987, 1991, 1993 auftauchen oder verwendet Projektbeschreibungen als allgemeine Texte. Interessanterweise deklariert er seinen Architektenstatus in keinem seiner Texte, sondern versteht sich als Public-Art-Künstler. Der Schritt zum Architekten und die grösseren Masstäblichkeiten, sowie Planungs- und Entwurfsdimensionen werden nicht kommentiert²⁷³ bzw. nur in wenigen Phrasen allgemein zusammengefasst: *„Once a viewer is in the middle of things, art becomes architecture“*²⁷⁴ oder in einem anderem Text: *„Architecture is different; architecture survives by breaking the frame – or, more precisely, by melting the frame. Architecture persists when clothing elapses into*

268 Ursprung, Philip: Die Grenzen der Kunst, S. 367.

269 Poggi, Christine: Following Acconci/Targeting Vision, in: Jones, Amelia und Stephenson, Andrew (Hrsg.): Performing the Body. Performing the Text, London 1999, S. 255.

270 Acconci, Vito: „Notes on my Photographs“, 1969-70, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci, Photographic Works, o.S.

271 Acconci, Vito: „Performance after the Fact“, 1989, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 353-357.

272 Acconci, Vito in correspondance with Marc C. Taylor, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 13.

273 Im Gespräch mit der Autorin im März 2009 in New York weiss er sich auch keine Erklärung dafür, dass er darüber nie geschrieben hat.

274 Acconci, Vito in correspondance with Marc C. Taylor, in: Frazer, Ward u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 8.

*furniture, and furniture elapses into house, and house elapses into city, and city elapses into landscape.*²⁷⁵

Die für die architektonischen Projekte wichtigsten Texte werden im Folgenden nach Aussagen zur Motivation, Strategie und Funktion von Kunst im öffentlichen Raum in ihren wesentlichsten Thesen zusammengefasst.²⁷⁶

Im Text „**Some Notes on Peopled Space**“, 1977, geht es um die „Cultural Space Pieces“, in denen Acconci erstmals als Akteur verschwindet und nur noch mit seiner Stimme präsent ist. Vielleicht ist es deswegen kein Zufall, dass er sich gerade zu diesem Zeitpunkt schriftlich zu äussern beginnt. *„In order to give ‘you’ more room to move, I had to get out. (...) Once I ‘left the stage’, once I was behind the scenes, the space turned from a performance area to a potential performance area.*“²⁷⁷

Im Zentrum stehe nun der Ort der Arbeit. Das folgende Zitat ist ausschlaggebend für seinen gesamten architektonischen Werdegang und steht stellvertretend für den Austritt aus dem Kunstsystem: *„Since a gallery or museum space is a place where people gather, that space can be used as a meeting place. (...) The gallery is used as a town square. The obvious question is: why not go to an actual town square? Since I can’t answer that, since I’ve confined the work to an art context, I’ve determined at least one base for the questions the meeting has to bring up: the question of art, art-scene, art-business (after all, what are we doing here anyway?)*“²⁷⁸ Deswegen ist es auch nicht verwunderlich, dass er sich im letzten hier zitierten Satz auf die fast gleichnamige Arbeit „Where Are We Now? (Who Are We Anyway?)“, 1976, bezieht, in der der potentielle Sprung aus dem Ausstellungsraum inszeniert wird (siehe auch Kapitel 5.3.).

Im Text „**Some Notes on Walls**“, 1980, knüpft er an den vorausgegangenen Text an und folgert: Wenn das Museum ein Treffpunkt für die Besucher sei, bräuchte es Sitzgelegenheiten und Tische. Aus dieser Kommunikationssituation kann eine Aktion als politische Handlung hervorgehen, wodurch sich der Galerieraum verändern und zur „*passageway out of the space*“,²⁷⁹ werden würde. Der Zwischenbereich diene damit als

275 Acconci, Vito: Beschreibung „Courtyard in the Wind“, München, 1997-2000, realisiert.

276 Alle Texte sind verzeichnet in: Museu d’Art Contemporani de Barcelona (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, S. 433-494.

277 Acconci, Vito: Some Notes on Peopled Space, 1977, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 352.

278 Ebenda, S. 353.

279 Acconci, Vito: „Some Notes on Walls“, 1980, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 106.

(Hilfs-) Leiter. Hier denkt man unweigerlich an die Arbeit „Tonight we escape from New York“, 1977, im Treppenhaus des Whitney Museums. Eine Leiter von 70 Meter Länge befand sich zwischen den Treppen und der Wand *„it's as if the ladder has been there forever, this is an escape route we just hadn't noticed before.“*²⁸⁰ In der Nähe eines jedes Treppenabsatzes befand sich ein Lautsprecher mit zwei sich überlagernden Tonspuren: eine die von oben nach unten verlief und eine in umgekehrter Richtung. Es wurde in der Sekundärliteratur immer darauf hingewiesen, dass gerade diese Arbeit selbstreflexiven Charakter besitze, denn New York stehe gleichbedeutend für das Kunst- und Galerienwesen. *„The text ambiguously questions whether Acconci made them, the Whitney made him, or they made themselves.“*²⁸¹

Es ist die autobiographische Begründung des Künstlers, aus dem Kunstkontext auszutreten. Was nach diesem Austritt folgen soll, umschreibt er in den letzten beiden Abschnitten von „Some Notes on Walls“: *„8. More recently, my pieces have been bringing their own spaces with them. A piece can be like a turtle, carrying its shell, carrying its own home everywhere it goes.“*²⁸² Vermutlich bezieht er sich dabei auf seine Arbeit „Peoplemobil“, 1979. *„9. (...) the vehicle can transport an architecture-about-to-be-architecture. A shelter becomes itself only when a person uses it; a person, frieving the vehicle, builds for himself/herself a personal space (home) that houses a monument for the public.“*²⁸³

Dem Betrachter schreibt er dabei nur die Rolle einer Puppe zu, welche die lächerlichen Zeichen des Systems, zu dem er selbst gehört, aufbauen könne,²⁸⁴ und verweist damit indirekt auf seine gleichzeitig entstandene Arbeit „Instant House“, 1980. *„The person, driving the vehicle, functions as the puppet of a culture whose walls he/she plays a part in erecting.“*²⁸⁵

Fast dasselbe sagt Acconci im Text **„Vehicle/Architecture/Propaganda“**, 1981, der sich nur wenig vom vorausgehenden unterscheidet, oder im Text **„Some Grounds for Art as a Political Model“**, 1981, der eine Zusammenfassung der vorherigen beiden Schriften ist. Interessant sind in diesem letzten Text seine Äusserungen zur Rolle des Künstlers, die sich nun im Laufe der drei Texte immer klarer ausdifferenziert. So sei der

280 Beschreibung von Vito Acconci in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 103.

281 Brunsmann, Laura A.: A critical study of Vito Acconci, S. 10.

282 Acconci, Vito: „Some Notes on Walls“, 1980, S. 106.

283 Ebenda.

284 Ebenda.

285 Ebenda.

Künstler, der seine Arbeiten ausschliesslich dem Museumsraum anpasse, mit einem Inneneinrichter vergleichbar: „(...) *the artist serves as an interior decorator for the institution.*“²⁸⁶ Zusätzlich führt Acconci ein neues Thema ein: Die Gleichsetzung von Raum schaffen und einen Text schreiben bzw. lesen.²⁸⁷

Auch im folgenden Text werden Analogien zwischen Architektur und Texten hergestellt, was für Acconcis Auseinandersetzung mit der postmodernen Architektur von Bedeutung ist (siehe Kapitel 5.1.). In seiner von ihm als wichtigsten Text bezeichneten Schrift²⁸⁸ „**Normal Art: Art in Public Places**“, 1983,²⁸⁹ setzt sich der Künstler mit dem Bau eines Hauses und dessen psychologischer Wirkung auf den Bewohner in insgesamt 11 Punkten auseinander.²⁹⁰ „*Now that the house bears an image (or: now that the house is an image, the house is part of the conventions that you're familiar with: the house isn't presented as a mystery, as religion – the house beckons to you on your own terms, its part of your world. Now that the house can be read, you can enter it again: you can re-read it, pick out your favourite passages.*“²⁹¹ Ihm geht es darum, die Grundfunktionen und Bedeutungen der Architekturelemente in Frage zu stellen und sich über die genauen Platzierungen Gedanken zu machen, d.h. welche Auswirkungen eine grosse oder kleine Tür hat. „(...) *When you choose a type of a roof, are you thinking of rain, snow, acts of God? Or do you think of the roof as a kind of hat that you, or the house, might wear to show off, whatever the weather happens to be?*“²⁹² Acconci stellt die Frage, welche Funktion ein Haus haben könne und was es im Unterschied zum Menschen verkörpern solle.²⁹³

286 Ebenda, S. 60.

287 „If the space presented is complete, what's left for the viewer is to relive the space – this is the domain of fiction, the impulse is preservation (conservative); if the space presented is not yet complete, what's left for the viewer is to try out the space, attempt the space – this is the domain of essay, the impulse change (radicale)“, ebenda.

288 Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im März 2009 in New York.

289 Acconci, Vito: „Normal Art: Art in Public Places“, 1983, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 61-68.

290 Dieser als Anweisung für Studenten entstandene Text gibt als Lektüreverweis: Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour: Learning from Las Vegas, Michel Foucault: Discipline and Punish, sowie Julian Jaynes: The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bi-cameral Mind, an.

291 Ebenda, S. 67.

292 Ebenda.

293 Einen eigenen Abschnitt widmet er den Möbeln, die nicht nur hinzugefügt, sondern aus dem Bestehenden herausgeschnitten werden können.

Der Text „**Homebodies: An Introduction to My Work**“, 1985, ist zusammen mit „**Coming Out**“, 1987, eine Erläuterung seiner Strategie, wie er in den Raum interveniert. In seiner Vorrede stellt er das Haus als Prototypen vor (man erinnert sich hier an „**Bad Dream House**“, 1984), das aus bekannten Bildern und Formen bestünde, die jedoch gekehrt und gewendet werden müssen. „*Take this literally: revise the first sentence – the prototype piece is a house turned upside-down.*“²⁹⁴

Er gliedert seine Arbeiten in drei Kapitel. Möbel, Kleidung und Architektur. So wie die Haut die Knochen überziehe, so würde auch die Kleidung den Körper umschliessen, das Möbel wiederum den Körper und letztendlich das Haus das Möbel.

Wenn sich Kunst im öffentlichen Raum von ihrem Denkmalstatus befreien wolle, müsse sie sich horizontal²⁹⁵ ausbreiten und gegenständlich sein, damit sie nicht in der Kategorie der Architektur verschwände. Das Objekt müsse zudem bekletter- und besitzbar sein. „(...) *like road-side architecture, the architecture that is taken seriously only as a kind of pet of architecture, like the hot-dog stand in shape of a hot-dog.*“²⁹⁶ Hier scheint sich Acconci auf Charles Jencks Publikation „**The Language of Postmodern Architecture**“, 1977, zu beziehen, der einen Hot-Dog Stand in einer derartigen Form abgebildet hat.²⁹⁷ Auch hinsichtlich der Materialität hat Acconci klare Vorstellungen. So solle sich öffentliche Kunst nicht wie Bronzeskulpturen selbst als Kunst deklarieren, sondern aus einfachen Baumaterialien hergestellt werden. Im Anhang nimmt Acconci auf unterschiedliche Stichworte Bezug, die als „**Back-ground and inside thoughts**“ betitelt wurden und hier nicht von Bedeutung sind.²⁹⁸

In der Schrift „**Coming Out**“, 1987, die anlässlich der Ausstellung im MOMA erschien, beschreibt Acconci seinen Übergang vom Performance-Künstler zum Künstler im öffentlichen Raum mit der Flucht aus dem Kunstsystem und was es bedeute, ausserhalb

294 Acconci, Vito: „**Homebodies: An Introduction to My Work**“, 1985: in: Moure, Gloria (Hrsg.): Vito Acconci, S. 378.

295 „If the monument is literally brought down to earth, and made horizontal, it makes a point of opposition to the vertical: it declares itself as the enemy of a dominant male culture, ebenda, S. 379.

296 Ebenda, S. 369.

297 Im Gespräch kommt er wieder auf den Hot-Dog Stand zu sprechen, den er in einer Richard Serra Skulptur vermissen würde, Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): **Art becomes Architecture**, S. 85.

298 Unter dem Titel „**Prints**“ geht er von der Unterscheidung der Bilder, Druckgraphiken und Wände als zweidimensionale Dinge aus, während Skulpturen oder auch Architektur und Möbel zum Boden gehören, d.h. körperlich erfahrbar und begreifbar sind. Für ihn stellen die Druckgraphiken Vorstufen zur Realisation von Skulpturen/Möbel/Architektur. Man kann sie an die Wand hängen und damit Zeichen generieren, die man verändern wolle. Sie können aber auch eine Nachbearbeitung des Themas sein. Der Einschub wirkt merkwürdig ebenso wie die nachfolgenden Thesen. Es scheint, als habe er seine Papierarbeiten, die sich teils als Lithographien auf dem Kunstmarkt wieder finden, erklären müssen. Sie spielen aber im gesamten Werk kaum eine Rolle, so erstaunt es umso mehr, dass sie hier zur Sprache kommen. Siehe: Acconci, Vito: „**Homebodies: An Introduction to My Work**“, 1985: in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 380.

dieses Systems zu arbeiten. Unter der Überschrift „The Escape from Art“, die wiederum an die Installation von 1977 „Tonight we escape from New York“ erinnert, fasst er seine neue Position zusammen: *„The person who chooses to do public art might be considered a refugee, in flight from the gallery/museum which has been established as the proper occasion for art in our culture. Escape from the confines of that space means considering art either as a system for universals or as a system of commodities. Abdicating the accustomed space of art, the public artist declares himself/herself uninterested in art questions, and no longer involved in the development of art, as we've known it. Public art revises the present of art and conjectures its future: a time when art might be considered not as a separable category, in its own arena and with its own products, but as an atmosphere instilled, almost secretly, within other categories of life.“*²⁹⁹ Acconci wil seine marginale Stellung im Kunstsystem als Vorteil nutzen. *„(...) the public artist is asked not to deal with the building but with the sidewalk, not with the road but with the benches at the side of the road, not with the city but with the bridges between cities.“*³⁰⁰ Ausserhalb des Kunstsystems zu stehen, bedeutet für die Kunst: *„public art functions, literally, as a marginal note; it tries to comment on, and contradict, the main body of the text of a culture.“*³⁰¹

Seinem Verständnis nach soll Public Art öffentlich sein, weil sie einerseits benutzbar ist und von jedermann verstanden wird, da sie den kulturellen Konventionen entspricht.

Indem der Künstler den öffentlichen Raum betrete, betreibe er Politik, so Acconcis These: *„A more efficient subversion, then, might lie in confirming and re-confirming the elements of culture, so that the culture has no breathing room and will slowly die of.“*³⁰²

Im folgenden Kapitel erläutert Acconci seine Vorstellungen von der Funktion von Kunst im öffentlichen Raum. *„Public art, as a gathering place for people, functions as a model of the city. By reinstating this model of another time, public art restores the peopled places that lead to discussions that lead to arguments that lead to reconsiderations that lead potentially to a revolution.“*³⁰³

Er unterscheidet zwei Traditionen öffentlicher Kunst: Zum einen das Monument auf einem Sockel, zum anderen Strassen- und Parkmöblierungen. Ausserdem spricht er von zwei verschiedene Typen der Kunst im öffentlichen Raum, dem „curb“ und dem

299 Acconci, Vito: „Coming Out“, 1987, in: Museum of Modern Art (Hrsg.): Vito Acconci. Public Places, New Haven 1988, S. 20

300 Ebenda.

301 Ebenda, S. 21.

302 Ebenda, S. 25.

303 Ebenda, S. 27.

„spaceship“. Während der Bordstein mit der Umgebung verschmelze und nicht mehr als Kunst erkennbar sei und deswegen von Innen heraus kritisiere, lande das Raumschiff an einem fremden Ort und passe sich überhaupt nicht der Umgebung an, weshalb es von aussen die Situation kritisieren könne. Am Ende erläutert er das Ziel von Public Art: „(...) *one function of public art is to undo the construction of the self.*“³⁰⁴

Acconci definiert den öffentlichen Raum als Zustand in „**Public Space in a Private Time**“, 1990. Öffentlichkeit versammle sich an zwei verschiedenen Orten: An Orten, die öffentlich seien, und Orten die erst öffentlich gemacht würden. Ein Ort sei nur dann öffentlich, wenn die Menschen übereingekommen seien, eine Öffentlichkeit zu bilden. Für ihn gibt es keinen öffentlichen Raum mehr in der Stadt, sondern die Stadt selbst ist der öffentliche Raum, ebenso wie die Verkehrswege.³⁰⁵ *„Public art has to squeeze in and fit under and all over what already exists in the city. Its mode of behaviour is to perform operations – what appear to be unnecessary operations – upon the built environment: it adds to the vertical, subtracts from the horizontal, multiplies and divides the network of in-between lines. These operations are superfluous, they replicate what’s already there and make it proliferate like a disease. The function of public art is to de-design.“*³⁰⁶

Obwohl Kunst im öffentlichen Raum weniger Geld erhalte als Architektur und deswegen immer nur eine Art Kunst zweiter Klasse sei, solle sie sich diese marginale Position zunutze machen und sich für die Interessen von Randgruppen einsetzen. Interessant ist, dass Acconci nun nicht mehr nur von der randständigen Stellung des Künstlers spricht wie noch in „Coming Out“, sondern sich in diesem Zusammenhang sozial engagieren will. Das neue Modell von Public Art sei Musik, denn Musik könne ohne Ort funktionieren. *„The music goes through you, and stays inside you. Its a song you can’t get of your head.“*³⁰⁷ So wie Pop-Musik verschiedene Kulturen mische und damit die herrschende Kultur unterwandere, so sieht er auch die Zukunft der Public Art.

Der Text „Bodies of Land“, 1992, beginnt mit dem Ausruf Land Ho!, der am Anfang seiner Erläuterungen über den Begriff „Landscape“ und „Landfall“ steht, und den er als Ursprung des Wortes „Landscape“ versteht. Damit bezieht er sich meiner Meinung nach

304 Ebenda, S. 31.

305 Acconci, Vito: „Public Space in a Private Time“, 1991, in: Centro per l’Arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 138.

306 Ebenda.

307 Ebenda, S. 139.

auf seinen eigenen Ursprung, der mit der gleichnamigen Arbeit „Land Ho!“, 1985, die Phase der architektonischen Projekte einleitete. Im ersten Abschnitt begreift Acconci Landschaft als visuelles Bild, also Landschaft als etwas konstruiertes, das auch mit „Land-escape“, also dem Zugriff-Entziehen, bezeichnet wurde, während „Landfall“ als „Land in Sicht“ übersetzt wurde: das erste Erblicken von Land nach einer Reise, das Land, das auf einen zukommt (fällt). Acconci spricht im Folgenden von Landminen, ohne einen Zusammenhang mit vorher Gesagtem herzustellen: *„Landscape is an attempt to keep land in place, to keep land in one piece, let it be fragmented and blown by bits by landmines – (def.) cavities in the earth that contain explosive charges, just below ground surface, and that are designed to go off from the weight of persons passing over them.“*³⁰⁸

Er scheint sich hier, so meine Vermutung, auf Jacques Derrida zu beziehen, der ganz ähnlich schreibt: *„Das Gelände ist schlüpfrig und veränderlich, vermint und unterminiert. Dieser Grund ist im Wesentlichen ein Untergrund.“*³⁰⁹ Auch Acconcis Aussage, in der er seine architektonischen Interventionen mit einem Parasiten vergleicht *„The old site is left to fend for itself, while a new one is attached as a (literal) para-site,“*³¹⁰ stammt fast wortwörtlich von Derrida: *„Es ist, als ob irgendein Parasit die Form infiziert und von innen heraus deformiert hätte.“*³¹¹ Das Parasitäre oder auch Virale als Zerrüttung und Strategie der Dekonstruktion ist in mehreren Texten von Acconci angedeutet, jedoch immer in ganz unterschiedlichen Formulierungen, z.B. in Form von De-Design oder Zerstörung und Verwirrung im Allgemeinen. Er zählt verschiedene Arten auf, wie mit Land umgegangen werden kann, was der chronologischen Abfolge seines Vorgehens innerhalb der architektonischen Projekte entspricht. Dabei spielt er die verschiedenen Möglichkeiten durch, wie und wo Land eingesetzt werden kann: Entweder als Stück Land, das weggetragen werden kann, als Land, das an ein Gebäude andocken kann, oder in einem Gebäude eingepflanzt werden könne, wie ein Geschwür, das weiter wächst. *„A view of the landscape can be replaced by a view to the landscape, and through the landscape. The landscape instead of being an object for the eyes; becomes an object for the body; (...).“*³¹² Die Landschaft wird damit zu einem aktiven Part und

308 Ebenda.

309 Derrida, Jacques: „Limited Inc., a b c...“, in: Limited Inc, 1988, S. 34 zitiert nach Wigley, Marc: Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom, Basel/Berlin/Boston 1994, S. 47.

310 Acconci, Vito: Designer's Statement, New York 2000.

311 Zitiert nach: Johnson, Philip und Wigley, Marc: Dekonstruktivistische Architektur, S. 17.

312 Acconci, Vito: „Bodies of Land“, 1992, in: transcript, Vol 1, No 2, London 1992, S. 30.

kann Bewegungen evozieren: „*The landscape rises and falls; it can be considered as a series of horizontal planes, parallel horizontal planes going from below ground to above ground.*“³¹³

Im bisher letzten manifestartigen Text von Acconci „**Making Public: The Writing and Reading of Public Space**“, 1993,³¹⁴ definiert dieser nochmals, was für ihn öffentlicher Raum ist: „*(...) the space then is loaned to the public, bestowed on the public – the people considered as an organised community (...). Public space is a contract: between big and small, parent and child, institution and individual. The agreement is that public space belongs to them, and they in turn belong to the state.*“³¹⁵

Im Folgenden präzisiert er seine Formulierungen. Jeder respektiere die Regeln im öffentlichen Raum und da der öffentliche Raum niemandem gehöre, würde er immer nur temporär besetzt. „*This kind of public space is a conglomerate of private spaces, private (temporary) residences.*“³¹⁶ Als Leerstelle in der Stadt sei öffentlicher Raum ein offener Ort und gleichzeitig ein geschlossenes System, da alles jederzeit (auch von oben) überwachbar sei. Im letzten Kapitel wird Acconci dann konkreter und bezieht sich auf den Titel seines Textes „Making Public.“ Der Raum könne öffentlich gemacht werden, indem er nicht nur für eine Öffentlichkeit funktioniere, sondern selbst öffentlich sei. Dies könne unter folgenden Voraussetzungen gelingen: „*A space begins to go public when it goes out of itself, separates from itself: the space splits and splinters, and rips itself to shreds and rips itself asunder.*“³¹⁷ Dies müsse sogar soweit gehen, dass der öffentliche Raum an sich verschwinde und nur noch als Netzwerk paralleler Räume – physische Orte, projizierte Orte, topologische Orte, existiere. „*A public space now, in the world of flesh and blood, is only a dream: the dream of its own dissolution. The goal of public space is to dissolve into the nerves of the public; the goal of public space is for space and public to be one and the same.*“³¹⁸ Die Funktion von Kunst im öffentlichen Raum sei es, öffentlichen Raum zu schaffen oder zu zerstören, und dies in einer Weise, dass die Menschen schliesslich den öffentlichen Raum überall und jederzeit mitnehmen könnten.

313 Ebenda.

314 Acconci, Vito: „Making Public: The Writing and Reading of Public Space“, 1993, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 394-398.

315 Ebenda, S. 394.

316 Ebenda.

317 Ebenda, S. 396.

318 Ebenda, S. 398.

Zusammenfassend lässt sich an diesem Einblick in das Denken Acconcis festhalten, dass es in den meisten Texten um die Rolle der Public Art und die Definition des öffentlichen Raumes geht, die immer wieder neu geschrieben wird und sich im Laufe der Zeit von den Park-Platzmöblierungen in Musik auflösen scheint. Das zweite wichtige Thema, das sich durch alle Schriften verfolgen lässt, ist die Bedeutung der Gleichsetzung oder Analyse von Sprache und dem Bau eines Hauses.

5. Vergleichspositionen

Um Acconcis architektonische Projekte einzuordnen und zu charakterisieren, werden diese in den Zusammenhang seines Gesamtwerkes gestellt und mit Werken seiner Zeitgenossen verglichen. Anhand von vier Merkmalen: Sprache, Bewegung, Privat-Öffentlich und Spiel, kämme ich das Werk, angefangen bei den Gedichten bis zu seinen architektonischen Arbeiten jeweils chronologisch durch und füge am Schluss die verschiedenen thematischen Stränge unter dem Begriff des Spiels zusammen. Dieses methodische Vorgehen eignet sich, um die Entstehung von Acconcis Konzepten in jeweils ganz unterschiedlichen Medien als einheitliche Entwicklung darzustellen und damit auch die architektonische Phase als Teil des gesamten künstlerischen Werkes zu verstehen.

5.1. Sprache

Da Acconci als Literaturwissenschaftler ausgebildet wurde, liegt es nahe, die gesprochene und geschriebene Sprache als verbindendes Element für all seine künstlerischen und architektonischen Werke anzunehmen. Während er selbst vor allem in seinem Text „Normal Art: Art in Public Places“, 1983, eine Analogie von Sprache und Architektur herstellt, so ist Sprache in verschiedener Hinsicht von Bedeutung.

Wie schon die Beschreibung des Entwurfsvorgangs zeigen konnte, arbeitet Acconci auch bei den architektonischen Projekten zuerst mit Begriffen, einzelnen Wörtern, die sowohl die Richtungen des Intervenierens in den Raum angeben, wie auch die wesentlichen Merkmale (wie innen, aussen, verdrehen, verzerren etc.). Diese Wortschizzen werden an die Projektmitarbeiter weitergegeben, die daraus konkrete Pläne zeichnen. Seine Strategie der Intervention ist gleichzusetzen mit der Analyse eines Textes. So werden sowohl die Umgebung wie auch das Programm genau studiert und aus dem vorhandenen Text ein zweiter Text geschrieben. Die Beschäftigung mit Sprache führte ihn zur Auseinandersetzung mit Architektur, in der Ende der 1970er-Jahre die Architektursemiotik eine wichtige Rolle spielte. Dabei verwendet er sowohl rhetorische Elemente der Literatur wie z.B. Inversionen oder Metaphern und setzt Symbole und Zeichen ein. Ausgehend von Christian Norberg-Schulz „Intentions in Architecture“,³¹⁹ 1963, der eine semantische Relation zwischen symbolischer Form und

³¹⁹ Christian Norberg Schulz: Die Logik der Baukunst, Bauwelt Fundamente 15, München 1965 (Original 1963). Er vertritt die These, „dass Architektur als Baukunst kulturelle Werte, Ideen oder Glaubensinhalte einer jeweiligen Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit mit symbolischen Formen ausdrücken müsse.“ Unter dem Begriff „architektonische Symbolisierung“ geht er davon aus, dass das

funktionalem Inhalt forderte, wurden Gebäuden Bedeutungen zugeschrieben und die Architektur als Zeichensystem verstanden. Robert Venturi hat dieses Symbolkonzept kritisiert, da es sich auch eignete, den Funktionalismus zu rechtfertigen.³²⁰ In „Learning from Las Vegas“, 1972, formuliert er seine Vorstellung von alltäglichen, konventionellen Formen, die für jedermann zugänglich sind, wobei er sich vor allem für die kommerziellen Werbeschilder und deren Botschaften interessiert und zwei verschiedene Typen von Gebäuden, abgeleitet aus dem Strip in Las Vegas, unterscheidet: Gebäude die Zeichen sind (Ente), und solche, die Zeichen verwenden (dekorierte Schuppen). Er bezieht dabei die traditionelle und historische Architektur mit ein, in der symbolische Formen neue Bedeutungen erhalten können. Diese müssten in einem komplexen und widersprüchlichen Ganzen kombiniert werden, wie er es in seiner Schrift „Complexity and Contradiction“, 1966, dargelegt hat. Während „Learning from Las Vegas“ Acconci nur am Rand interessierte, so hat er die für Venturi ausschlaggebenden Strategien für eine komplexere Architektur umgesetzt. Auf Charles Jencks: „The Language of Postmodern Architecture“, 1977,³²¹ der die Semiotik für eine breitere Masse interpretierte, scheint er sich ebenso zu beziehen wie auf dekonstruktivistische Ansätze eines Derrida.

5.1.1. Gedichte: Sprache als Material und die Seite als Ort

Nach dem Studium der englischen Literatur³²² und der Absolvierung des Militärdienstes, dessen Sprach- und Kampfübungen in Acconcis Video wieder auftauchen,³²³ verbrachte der Künstler seine Zeit ab 1964 in New York. Bis dahin hatte er Kurzgeschichten, Gedichte und Teile einer Novelle geschrieben. 1967 gründete er zusammen mit Bernadette Mayer die einflussreiche³²⁴ Literaturzeitschrift „0 to 9“. Die Zeitschrift erschien in 6 Ausgaben von 1967-1969 als zusammen geklammerte Fotokopien in einer Auflage von 350 Exemplaren. Ihr Titel orientierte sich an den Nummernbildern von Jasper Johns „0 Through 9“, 1961.³²⁵ Sie publizierten Texte von Schriftstellern des 16. bis 20.

Bauprogramm in eine passende Form übersetzt werden müsse, damit eine strukturelle Ähnlichkeit bestünde. Besonders geeignet seien Formen, die abbildende oder ikonische Merkmale haben. Dadurch könne man eine semantische Relation zwischen symbolischer Form und funktionalem Inhalt herstellen.

320 Dreyer, Claus: Architektursemiotik, in: db 8/2003, S. 69.

321 Umberto Eco: Text „La struttura assente“, 1968, der erst 1973 in einer überarbeiteten Version ins Englische übersetzt wurde, spielte eine geringe Rolle.

322 B.A. in Literatur am Holy Cross College in Worcester, Massachusetts, 1962. M.F.A. an der University of Iowa in Iowa City, 1964.

323 Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 11.

324 Kotz, Liz: Words to Be Looked At. Language in 1960s Art, Cambridge 2007, S. 139.

325 Poggi, Christine: Following Acconci/Targeting Vision, S. 259.

Jahrhunderts und Künstlern. Acconci selbst schrieb keine Geschichten mehr, sondern beschäftigte sich in seinen „Language Pieces“ mit der Ästhetik, den Strukturen und dem Ablauf von Sprache. Hinzu kamen Fragen der Übersetzung, mit denen er als Herausgeber konfrontiert war,³²⁶ als auch der visuellen Darstellung von Text in Form von Konkreter Poesie.

Acconcis Gedichte sind teilweise denjenigen von Dan Graham vergleichbar. Beide untersuchen die Bestandteile der Sprache, Sprachspiele und die Platzierung der Wörter auf dem Papier. Sprache ist demnach nicht nur Material, sondern bezieht sich auch auf den Ort,³²⁷ wie Acconci selbst ganz lapidar festhält: *„So there was this materialization of the word. But also of the page.“*³²⁸ Grahams mathematisches Gedicht „Schema, 1966“ (Abb. 108), das er für die Publikation in einer Zeitschrift konzipiert hatte, wurde jedes Mal wenn es abgedruckt wurde, in einem neuen Umfeld platziert und deswegen neu gelesen. Es ist eine einfache logische Konstruktion, in der es um die Auseinandersetzung mit dem (Kunst-) System, der seriellen Repetition und der Demokratisierung des Kunstwerkes geht. Acconcis erste „Language Pieces“, die im Kunstkontext rezipiert wurden, sind ebenfalls aus der Auseinandersetzung mit der Minimal Art und der Konzeptkunst hervorgegangen. Während Kate Linker Acconcis Gedichte als „modernistisch“ und als Analyse der institutionellen und diskursiven Rahmenbedingungen versteht,³²⁹ gehen Frazer Ward³³⁰ und Liz Kotz³³¹ von einer Übersetzung der Prinzipien der Minimal Art in die Poesie aus: *„In order to render poetry as „an analogue to minimalist sculpture“ in all it's „objectivity“ and refusal of reference, Acconci notoriously sought to perserve the „literalness“ of the page by restricting himself to words that would refer to themselves, language, or the process of writing.“*³³² Wie er die Prinzipien der Minimal Art, deren Buchstäblichkeit, verinnerlicht, soll im Folgenden deutlich werden. Der Inhalt des Gedichts sind die Elemente, die ein Gedicht ausmachen: Das Schreiben, die Wörter, die Punktsetzung und die Methode der Satzveränderung.

326 Mokhtari, Sylvie: From 0 to 9, S. 178.

327 Kotz, Liz: Words to Be Looked At, S. 138.

328 Acconci, Vito in conversation with Jackson, Shelly, S. 67.

329 Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 13.

330 Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, S. 34.

331 Kotz, Liz: Word to Be Looked At, S. 156.

332 Ebenda.

- „1. *This one, it's a movement starting down and going up.*
2. *It's a sentence.*
3. *It began with a pointer, to this.*
4. *It's declarative.*

.....

8. *It began with a pointer, to this spot.*³³³

Wortspiele, bei denen sich die Bedeutung des Wortes aufhebt, oder auch Idiome und Redewendungen faszinierten ihn, da sie nur in der Sprache existieren.

Bestimmte Worte wie Stuhl oder Baum konnte Acconci, wie er selbst sagt, nicht niederschreiben, *„da es mir schien, dass eine Seite ein solches Wort kaum ertrüge.“*³³⁴

Schliesslich verwendete er nur noch Worte, wie „da“ und „dann“, oder „oben“ und „unten“, Wörter, die sich auf die Zeit des Lesens oder den Raum der Seite beziehen. Acconci verweigert damit den Wörtern eine Bedeutung über sich selbst hinaus. *„To use language to cover a space rather than to uncover a meaning.“*³³⁵ Es ist die selbstreflexive Analyse der Techniken des Schreibens und Lesens. Der Leser merkt, was er liest und wie er es liest.³³⁶

Dazu baut er die leere Seite wie eine architektonische Struktur- oder ein Diagramm auf,³³⁷ so dass innerhalb der Wörter Bezüge hergestellt werden können und ein Aktionsfeld für den Betrachter/Leser entsteht, wie es das Gedicht „Text“, 1969, veranschaulicht. Für eine Interpretation oder individuelle Lesart des Lesers in diesem Gedicht bleibt indes kein Raum, denn Acconci kontrolliert und dirigiert ihn über die Seite.

333 Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 14.

334 Acconci Vito im Gespräch mit Kunz, Martin, o.S.

335 Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 13.

336 Mokhtari, Sylvie: From 0 to 9, S. 183.

337 Das Grundverständnis, dass Sprache eine räumliche Dimension besitzt, stammt aus der Lektüre von Edward T. Halls Buch: „The Hidden Dimension“, New York/Toronto 1990 (Original 1966). Dieser untersuchte die Texte verschiedener Schriftsteller auf die Beschreibung der Nähe und Distanz als kulturellen Faktor für zwischenmenschliche Beziehungen und stellte fest, dass das räumliche Verständnis ganz unmittelbar an Sprachstrukturen gekoppelt ist.

*„READ THIS WORD THEN READ THIS WORD READ THIS
WORD NEXT READ THIS WORD NOW SEE ONE WORD
SEE ONE WORD NEXT SEE ONE WORD NOW AND THEN
SEE ONE WORD AGAIN LOOK AT THREE WORDS HERE
LOOK AT THREE WORDS NOW LOOK AT THREE WORDS
NOW TOO TAKE IN FIVE WORDS AGAIN TAKE IN FIVE
WORDS SO TAKE IN FIVE WORDS DO IT NOW SEE
THESE WORDS AT A GLANCE SEE THESE WORDS AT
THIS GLANCE AT THIS GLANCE HOLD THIS LINE IN
VIEW HOLD THIS LINE IN ANOTHER VIEW AND IN A
THIRD VIEW SPOT SEVEN LINES AT ONE THEN TWICE
THEN THRICE THEN A FOURTH TIME A FIFTH“³³⁸*

In den letzten beiden Nummern der Zeitschrift „0 to 9“, 1969, waren hauptsächlich Konzeptkünstler vertreten, wie Lawrence Weiner, Robert Barry, Dan Graham, Douglas Huebler und Sol LeWitt mit seinen „Sentences on Conceptual Art“. Damit veränderte sich der Inhalt der Zeitschrift und auch Acconci's eigene Arbeit. In der Ausgabe 5, „Act 3, Scene 4“, 1969, nummerierte Acconci 46 leere Seiten und schrieb auf der letzten Seite eine Zeile Text, in jeder Ausgabe eine andere, wodurch jedes Heft zu einem Unikat wurde (Abb. 109). In „Transferense: Roget's Thesaurus“, 1969 (Abb. 110), tippte Acconci 20 Seiten lang abwechselnd eine Spalte mit ein bis zwei Wörtern der linken und rechten Seite eines Wörterbuches ab. Hier wird die Begrenzung des Blattes thematisiert und die Randzonen wurden ins Zentrum gerückt.³³⁹ Damit lotet er die Grenzen des Mediums aus und die Möglichkeit, eine Welt ausserhalb der Textseite zu vermitteln, weshalb er als logischen Folgeschritt seine Gedichte im Kunstkontext öffentlich vorträgt.³⁴⁰ Die Präsenz des Künstlers mit seinem Körper und seiner Stimme in Zeit und Raum spielten fortan eine wichtige Rolle.

5.1.2. Body Works: Selbst-Beschreiben mit Zeichen

Acconci geht noch einen Schritt weiter als die Minimal Art, indem er davon ausgeht, wenn ein Objekt irgendwo hingestellt wurde, dass es auch jemand dort hingestellt haben muss.³⁴¹ Das heisst, er verlagert den Blick auf den Künstler. Nunmehr benutzt er die Oberfläche des eigenen Körpers als Objekt der Intervention, wodurch das Kunstwerk zu

³³⁸ Kotz, Liz: Words to Be Looked At, S. 166.

³³⁹ Torcelli, Nicoletta: Vito Acconci, S. 67.

³⁴⁰ Diese Veränderung in Richtung Kunst ergab sich als innere Notwendigkeit der Arbeit und durch die äusseren Umstände, so Acconci. Indem er Zugang zu Galerien und Museen hatte, wo Worte an der Wand hingen (wie von Sol LeWitt oder Lawrence Weiner), fühlte er sich herausgefordert, in diesem Kontext auch Kunst in Bildform zu produzieren, was er dann in Fotografien umsetzte. Acconci, Vito im Gespräch mit Kunz, Martin, o.S.

³⁴¹ Ward, Frazer: In Private and Public, S. 35.

einem ephemeren, partizipatorischen Ereignis wird. Ab 1970 entstehen zahlreiche Performances bei denen Acconci sich vollkommen mit „I and me“ beschäftigt. Denn einerseits ist er derjenige, der aktiv dem Körper eine Wunde zufügt, indem er sich beisst, andererseits ist er aber auch der Träger der Botschaft, des Bisses. Der Biss ist dabei gleichzeitig Zeichen eines gewalttätigen Eingriffs in den Körper, den Umraum des Ichs und ein Stempel, der dem Körper einen Objekt- oder Warencharakter aufdrückt: „Trademarks“, 1970 (Abb. 111), wie der Titel lautet. Wie die Anfänge der Body Art mit Piero Manzoni's „Magischem Sockel“, 1961, bei der der Künstler Personen signierte und ein Echtheitszertifikat verteilte, verweist „Trademarks“ einerseits auf das Beschreiben des eigenen Körpers und das Öffnen der Grenze zwischen Innen und Aussen, andererseits auf kunstimmanente Reflexionen. Nachdem er sich gebissen hatte, färbte Acconci den Biss mit Druckfarbe ein und brachte ihn auf Papier, was als eine Hommage an Yves Kleins „Anthrophomorphien“, 1960 (Abb. 112), gelesen werden könnte. *„Turning inward, he targeted his own body employing it as a ground for an unusual kind of indexical writing.“*³⁴² Doch Acconci bricht den modernistischen Kreislauf auf, indem er nicht mehr nur als geschlossenes System funktioniert, sondern durch den nochmaligen Abdruck des Bisses, der selbst schon ein Abdruck des Selbst, und damit des Selbstbeschreibens ist, die Beziehung Privat und Öffentlich umdreht.³⁴³ Dadurch dass der Druck das Negativ zum Positiv verkehrt, beisst der Biss nun den Betrachter. Verglichen mit Jasper Johns „Painting bitten by a Man“, 1961 (Abb. 113), dessen wächserne Oberfläche der Haut eines Menschen gleicht, ist der Künstler gleichzeitig präsent und absent, denn wer hat das Gemälde gebissen: der Betrachter oder der Künstler?

In der Performance „Applications“, 1970 (Abb. 114), in der sich Acconci von Kathy Dillon am ganzen Körper mit Lippenstiftküssen bezeichnen lässt und diese dann auf den Körper von Dennis Oppenheim abdrückt, also die Bezeichnung auf einen anderen Körper überträgt, geht es indirekt auch um das gewaltsame Übertragen von Zeichen auf einen anderen Körper, dem Prägen durch Codes.³⁴⁴ Acconci versucht in seinen Body Works ausserdem den Körper zu manipulieren, zum Beispiel einen weiblichen Körper zu

³⁴² Poggi, Christine: Following Acconci/Targeting Vision, S. 259.

³⁴³ Als indexikalisches Zeichen verweist der Biss auf etwas anderes, was für Rosalind Krauss als Begründung postmoderner Strategien verwendet wird. Die Bedeutung liegt nicht mehr im Gegenstand selbst, sondern in ihrem Abdruck, siehe: Krauss, Rosalind: Anmerkungen zum Index, Teil 1 und Teil 2, in: dies: Geschichte und Theorie der Fotografie. Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Amsterdam/Dresden 2000, S. 249-277.

³⁴⁴ Gleichzeitig fertigte er Drucke an: „Kiss off“, 1971, bei denen er Lippenstift von seinem Mund auf den Lithographiestein übertrug. Siehe: Acconci, Vito Interview with Ruzicka, Joseph: Lines to be Filled in Later, S.27.

erhalten, indem er die Geschlechtsmerkmale u.a. den Busen („Conversions I“, 1971, Abb. 115) imitiert oder die Brustbehaarung entfernt („Openings“, 1970, Abb. 116).

5.1.3.Video-Performances/Cultural Space Pieces: Überlagerungen von Sätzen

In den anschliessenden Video-Performances geht es um die Wegweisung oder die Verführung des Betrachters, die in endlosen oftmals rastlosen und schliesslich bis zur Unentschlüsselbarkeit verkürzten Sätzen des Künstlers stattfindet. In „Learning Piece“, 1970 (Abb. 117), versuchte Acconci so lange den Text des Songs „Black Betty“ von Leadbelly auswendig zu lernen, bis sich die Sätze überlagerten und so den Inhalt der Sätze und den Sinn des Liedes zerstörten. Die Texte werden bedeutsamer, als Acconci aus den „Cultural Space Pieces“ als Person verschwindet und nur noch zu hören ist. Interessant ist die Arbeit „Asylum“, 1978 (Abb. 118), für seine Einzelausstellung im Kunstmuseum Luzern. Der Ausstellungsraum diente als Modell für den Kulturraum Schweiz. Im rechteckigen Raum mit zwei Eingangstüren und einer Ausgangstüre baute Acconci einen keilförmigen Raum hinein, in dem sich vier Lautsprecher befanden, die abwechselnd oder durcheinander Sätze in drei von vier Landessprachen von sich gaben. Der Besucher konnte nur auf eine Aussenwand des Zwischenraumes blicken, aus dessen Innerem Licht an die Decke strahlte. Man hatte dabei das Gefühl, dass diese Wände auf einen herunterfallen könnten, da sie nur an die Deckenträger angelehnt waren.³⁴⁵ Im Vergleich zu Richard Serras Arbeit „Terminal“, 1977 (Abb. 119), für die Documenta 6, werden die Unterschiede deutlich. Seine Plastik wurde auf eine doppelte Wirkung hin angelegt: Die Platten wirken von aussen labil, gekippt, als könnten sie jederzeit umfallen, während innen ein quadratischer Schachtraum gebildet wurde. Die konstruktive Logik ist für den Betrachter nicht erfahrbar. Auch bei Acconci wird der Betrachter mit einem labilen Architektursystem konfrontiert, dem noch zusätzlich ein Sprachengewirr unterlegt ist. Während Serra den Betrachter mit zwei unterschiedlichen Erfahrungen zurück lässt, will Acconci ihm vor Augen führen, wie Sprachen (und Räume) konstruiert sind, und dass sich daraus eine neue, übergreifende Sprache bilden könnte, da altbekannte Wörter, die aus den Wortlawinen heraus hörbar sind, wie

³⁴⁵ Acconcis Absicht war, wie er es selbst formulierte: „Kunst-Erfahrung könnte sich aufteilen: Das „Kunst-Objekt“ als körperhafte Sache, als Widerstand und der „Geist“ des Kunstwerkes. Das eine steht vor dem Betrachter (in der Form des wirklichen Objektes – oder eher in der Form eines erinnerten Bildes) – vor dem Betrachter ist etwas, wonach er begehren muss: hinter ihm das andere, worauf er zurück „fallen“ kann, von dem er abhängt. (Was um den Betrachter ist und was ihm zur Seite steht, nimmt ihn in andere Teile der Welt mit – Kunst also eher als Instrumentarium, denn als Kunst...)“ Acconci, Vito im Gespräch mit Kunz, Martin, o.S.

Zweckmässigkeit, Gewalt, Kultur, Zivilisation, Idealismus, Institution, alle „Scheisse“³⁴⁶ sind. „(...) wir bauen die neuen Symbole auf den Ruinen der Alten auf – wir brauchen ihre Zeichen als Basis, um unsere Bedeutung zu stützen.“³⁴⁷

Das Museum oder die Galerie ist demnach kein sicheres Gehäuse mehr, sondern analog zur Sprache, die durch neue Wortkombinationen jeweils andere Bedeutungen generiert, ein unsicherer Ort. Neben der architektonischen Verunsicherung arbeitete Acconci auch mit den Konventionen im Museum, wie „bitte nicht berühren“ indem er die Betrachter durch mobile Elemente wie Hocker dazu aufforderte, diese zu benutzen.³⁴⁸ In ähnlicher Weise, wie Acconci den Betrachter mit Sprache an die Raumgrenzen drücken will,³⁴⁹ hat Bruce Nauman mit seiner Toninstallation in einem leeren weissen Raum den Ausstellungsbesucher aus dem Raum weg gewiesen. „Get out of My Mind, Get out of This Room“, 1968.

5.1.4. Self-Erecting-Houses/erste architektonische Projekte: Sprechende Architektur

Ausgehend von den agitatorischen Aufforderungen werden die Ansprachen durch den Künstler zu Handlungsanweisungen, ohne dass dieser selbst spricht oder anwesend ist. Dies funktioniert, weil sich die Werke über ihren spielerischen Charakter und über ihre einfachen symbolischen Bedeutungen erschliessen.

In den „Self-Erecting-Houses“ beschäftigt sich Acconci erstmals mit Architektur an sich oder wie Dean Sobel es bezeichnete, mit Architektur als Bild.³⁵⁰ Er stellt dabei zwei Merkmale ins Zentrum: Zum einen die Fassade als Zeichenträger, die er als Propagandainstrument versteht, zum anderen das Objekt als Symbol. In „Instant House“, 1980 (Abb. 30), muss sich der Besucher in der Mitte auf eine Schaukel setzen. Durch die Sitzbewegung werden die vier am Boden liegenden Wände zu einem Innenraum mit amerikanischer Flagge mit gleichzeitiger russischer Flagge an der Aussenseite aufgebaut, die jedoch für den Benutzer unsichtbar ist. Innen und Aussen, die Eigen- und die Fremdwahrnehmung sind verschieden und entsprechen sich nicht

³⁴⁶ Textpassage in der Installation, siehe: Acconci, Vito: Beschreibung „Asylum“, in: Kunstmuseum Luzern: Vito Acconci, o.S.

³⁴⁷ Ebenda (Vergleiche hier auch die Aussagen von SITE)

³⁴⁸ Acconci, Vito: „Some Notes on Walls“, 1980, in: Ward, Frazer, u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, S. 106.

³⁴⁹ Ebenda.

³⁵⁰ Sobel, Dean: From Thought to Monument, S. 24.

mehr. Auch wenn Acconci bei dieser Arbeit nicht ausdrücklich auf Robert Venturi verweist, so hat er doch dessen Schriften eingehend studiert.³⁵¹

Für Robert Venturi gibt es zwei Formen, wie alltägliche Bedeutung in die Architektur überführt werden kann: Entweder als „Ente“, hier bezeichnet die Form den Inhalt, im speziellen Fall von Venturi ist dies ein Entenrestaurant, das die Form einer Ente besitzt, oder als „dekorierte Schuppen“, wenn der Raum der Nutzung unterstellt ist und mit Verzierungen bzw. Billboards unabhängig vom Innenraum bestückt wird (Abb. 120). Acconci übernimmt Venturis Ideen, wenn er schreibt: *„So what you've wanted: a house that can be read like a book, a house that's an open book. You wonder whether the whole house was constructed only so that it could be read from the outside, only so that it could be read by others. So you think: what you really want to make is a sign, not a house. There are two basic ways: either you use the house as a support structure of a sign (a billboard), so that the house itself fades off into the background; or you turn the whole house into a sign (an image of something other than a house), so that the house slips away into something else, the house is transformed. Your house, then, was a pretense for the sign; it's the sign that was the reason for the house to exist.“*³⁵²

Im ersten Projekt für den öffentlichen Raum, dem „Proposal for a Playground,“ Atlanta, 1983 (Abb. 27), setzt Acconci drei riesige Baseball-, Football- und Hockey-Helme als Spielgeräte ein. Die Helme verweisen auf den Inhalt des Projektes: den Spielplatz. Sie werden jedoch ihrer Funktion enthoben: Statt den Spieler zu schützen, dienen sie nun als Hilfsgeräte für das Spiel. Sie sind ein Symbol für die sportliche Betätigung. Damit übernimmt Acconci Venturis Definition der Ente, die auch als „Architecture Parlante“, ausgehend von der Revolutionsarchitektur, bezeichnet werden kann und auf die sich Venturi mit seiner Theorie des Baus als Symbol bezieht, was Stanislaus von Moos als programmatisch gebaute Bedeutung³⁵³ beschrieben hat. Indem Acconci die Helme

351 Acconci traf vermutlich erst Mitte der 1970er-Jahre auf Robert Venturis Schriften. Als Schlüsseljahr der Begegnung lässt sich die Biennale in Venedig 1976 nennen. In der Ausstellung „Ambient/Art“ von Germano Celant waren neben Vertretern der Kunst, wie Vito Acconci, Dan Graham, Dennis Oppenheim oder Claes Oldenburg 25 Architekten u.a. Raimund Abraham, Hans Hollein, Aldo Rossi, James Stirling, Peter Eisenman, Charles Moore, Robert Venturi in der Architektur- Abteilung „Europe-America/Historical Center-Suburbia“ angegliedert. Siehe: La Biennale di Venezia: Environment, Participation, Cultural Structures, Section of Visual Arts and Architecture, General Catalogue, 1. Band (u.a. Ambient / Art) und 2. Band (u.a. Europe-America, Historical Centre-Suburbia), Venedig 1976.

352 Acconci, Vito: „Normal Art: Art in Public Places“, 1983, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Domestic Trappings, S. 66.

353 Dies funktioniert auf einer abstrakten und auf einer anschaulichen Ebene mit Hilfe von Zeichen, die auf vertraute Bilder rekurren. Siehe von Moos, Stanislaus: Venturi, Rauch & Scott Brown, München 1987, S. 60.

riesenhaft vergrößert und pink bemalt, macht er sich über diese männlich konnotierten Sportarten lustig.

Es gibt nur wenige Projekte von Acconci, bei denen in dieser Deutlichkeit das Symbol gleichzeitig den Inhalt und die Form der Intervention darstellt. Viel eher sind es Zeichen des Alltäglichen, die in anderer Funktion und in anderem Kontext eingesetzt werden. Acconci geht es nicht in erster Linie darum den Inhalt durch Zitate zu verdeutlichen, sondern darum, dass die Zitate allgemein verständlich sind. Um zu einer eigenen Architektursprache zu gelangen, übernimmt er Venturis Strategien und ironisiert diese in mehreren Projekten Ende der 1980er-Jahre. Ausgerechnet für eine „City Hall“ in Las Vegas, 1989 (Abb. 54), entwickelte Acconci ein kreuzförmiges Billboard aus Spiegeln, das das tradierte Zeichen für eine Kirche ist. Zum einen erinnert sein Projekt an den Gegenvorschlag von Robert Venturi für die „City Hall“, 1966 in Boston, bei dem er ein blinkendes Zeichen auf einer funktionalen Kiste anbrachte, das verkündet „I am a monument“ (Abb. 121).³⁵⁴ Zum anderen ist es durch den Ort, Las Vegas, für den das Projekt entwickelt werden sollte, mit dem Ort der Analyse und dem Ursprung von Venturis Theorie verbunden. Hinter dem Schild, das sich von der gekrümmten Gebäudeform abhebt, ist das Haus scheinbar verletzt und aus seinen abgerissenen kreuzarmigen Fassadenteilen tropft Wasser, das sich um das Gebäude herum in einem Teich sammelt und in dem es eines Tages zu versinken droht. Acconci benutzt hier absichtlich ein falsches Zeichen, um den Staat als Kirche bloss zustellen und ein Zukunftsszenario anzudeuten.³⁵⁵

Im Unterschied zu Venturi hat Acconci jedoch nie Schrift als Ornament für eine Fassade eingesetzt. Im zweiten Vorschlag für das „Cervantes Convention Center“, St. Louis, 1989 (Abb. 47), konzipiert er eine Aussenhülle mit skulptural applizierten Flaggen. Zwei amerikanische Flaggen, die sich jeweils zu zwei langen Bändern aus Maschendraht ausdehnen, verpacken das Gebäude wie ein Geschenk. Es ist Acconcis Kommentar zur Repräsentation der amerikanischen Staatsmacht. Er übernimmt hier eine Idee von Venturi, die dieser für den amerikanischen Pavillon für die Expo 92 in Sevilla, 1989 (Abb. 122), vorgeschlagen hatte (man beachte dasselbe Jahr!). Während Venturi die gesamte Fassade des Pavillons als amerikanische Flagge entwarf und damit ganz deutlich den

³⁵⁴ Ebenda, S. 55.

³⁵⁵ Siehe: Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 175. „The cross is like the sign of signs in this city of sign (...). The proposal questions the United States claim of separation of church and state, and announces the City Hall as a church.“

Inhalt, also die nationale Identität an der Fassade markierte, so überspitzt Acconci Venturis Aussage und macht die Identifikation mit Amerika an der Fassade lächerlich. Acconci setzt jedoch Schrift in Form von Billboards ein. Anschaulich wird dies im ersten Vorschlag für das Cervantes Convention Center, St. Louis, 1989 (Abb. 55). Auf dem Dach wurden Billboards aus verspiegelten Paneelen, in denen einzelne Wörter ausgespart sind, angebracht. Durch den Wind und flackernde Neonröhren sind immer nur Teile der Wörter lesbar, so dass das Haus nachts andere Inhalte transportiert als am Tag, wodurch sich die Bedeutung der Fassade, ein Gelöbnis auf Amerika, ins Gegenteil verkehren kann. *„Conventions can be subjected to a set of mental operations: one convention can be rotated, as if on a grid – two conventions can collide with and interpenetrate one another (...). These operations, by isolation a convention, exhibit that convention as an icon that can't be further broken down, can't be analyzed. The operation of one convention with and against another subverts the power that each convention is a sign of.“*³⁵⁶

Es ist eine buchstäbliche Inversion, die Acconci hier umsetzt und damit auf seine eigene Methode verweist. Zusätzlich werden die Umgebung und die Menschen in die bewegliche Fassade hineingespiegelt, wodurch ein sich ständig wandelbares Beziehungsgeflecht zwischen den Worten und den Reflexionen entsteht. Auch hierfür scheint der ironische Entwurf des blinkenden Zeichens Pate gestanden zu haben oder aber Marcel Duchamps Geschenk an den Ehemann seiner Schwester „Unhappy Ready Made“, 1919. Dieser sollte sich, so die Idee von Duchamp, einen Text, auf dem die Wörter jeweils auf einzelnen Seiten geschrieben standen, auf den Balkon hängen. Durch den Wind wurde der Text kreierte.³⁵⁷ Auch Acconci macht mit seiner Arbeit deutlich, wie ein Text durch die Neukombination einzelner Wörter, d.h. in jeweils anderer Beziehung zueinander, immer wieder anders erzählt. Wie Jasper Johns durch die Überlagerung von Schriften in seinen Bildern ein Flimmern erzeugte,³⁵⁸ so geschieht dies hier durch den

356 Acconci, Vito: „Coming out“, 1987, in: Museum of Modern Art: Vito Acconci. Public Places, S. 23.

357 Buchhart, Dieter: Über die Dialektik von Spielregeln und offenem Handlungsfeld, in: Kunstforum International, Bd. 176, 2005, Juni-August, S. 39-55, S. 45.

358 Ein Vorbild von Acconci war Jasper Johns, von dem er 1965 Bilder gesehen hat: „When I first saw the work of Jasper Johns in 1965, it jolted me. John's numbers and flags were flat paintings of flat objects, and that seemed just perfect.“ Acconci, Vito, in: Schwarz, Ellen: When I put the viewer on shaky ground, in: ArtNews, Summer, 1991, S. 95. Es ist jedoch nicht nur das gemeinsame Thema der amerikanischen Flagge, die Zielscheibe oder das Alphabet, sondern vor allem die Herangehensweise von Johns, die Acconci in seinen eigenen Arbeiten weiterführte. Indem Johns das Format, das Material und die Farbe z.B. einer Flagge veränderte, machte er die dahinter liegenden Bedeutungen des gewöhnlichen Bildes deutlich.

Wind. Deswegen könnte man von Moos' auf Venturi gemünzte Behauptung, dass dessen Strategie *„nicht einfach pragmatisch ins Werk gesetzte Sprache als Kommunikationsmittel, sondern language game“*³⁵⁹ sei, auch auf Acconci anwenden.

5.1.5. Skulpturale Interventionen: Verdoppelungen, Massstabssprünge, Funktionsänderungen

In „Land of Boats“, das 1987-1991 (Abb. 123) für den St. Aubin Park in Detroit errichtet wurde, geht Acconci vom Ort, dem ehemaligen Yachthafen aus und installiert 11 Segelschiffe aus Beton als Spielplatz direkt neben dem Hafenbecken. Die Segelboote sind skulptural in etwas verkleinerter Form als ihre Originalgrösse nachgebildet. Sie sind jedoch viel eher Prototypen eines einfachen Segelbootes als detailgetreue Nachahmungen. Das Boot wird jeweils in verschiedenen Stadien gezeigt, versunken, halb versunken, bzw. in Schräglage, auf den Kopf gestellt und in normaler Position.³⁶⁰ Dadurch wird das Hin- und Herschwanken der Boote bei einem Sturm dargestellt, so dass die Kinder beim Erklettern sowohl optisch wie auch kognitiv die Erfahrung des Segelns erlernen. Hier sei an das Vorgängerprojekt „Land Ho!“, 1985 erinnert (Abb. 28), in dem verschiedene Gegenstände wie auch das Segelboot nach einer grossen Flut als Ruinen übriggeblieben sind. Das Ruinenhafte wird durch den Rohbeton in „Land of Boats“ noch betont und durch die annähernde Originalgrösse ein Wirklichkeitsbezug hergestellt, als ob es sich um vergessene, ausrangierte Boote handeln würde. Der Ortsbezug funktioniert nicht über die Topographie oder das Material, sondern auf inhaltlicher, motivischer Ebene. Das heisst, es ist nicht eine Form des Regionalismus wie ihn Kenneth Frampton proklamierte, sondern viel eher eine populistische Formensprache, die dieser gerade ablehnte: *„Im Gegensatz zum Regionalismus hat der Populismus das Ziel als instrumentales Zeichen zu wirken, als ein Bild, das nicht die kritische Wahrnehmung der Realität wiederzuspiegeln sucht, sondern mangelnde Erfahrung durch Simulation und die blosse Vermittlung von Information sublimiert.“*³⁶¹

„Land of Boats“ ergibt zwar ein Bild, ist jedoch keine Simulation, da die Boote nicht die Wirklichkeit vortäuschen, sondern diese abbilden und übersetzen ohne einen Anspruch

³⁵⁹ Von Moos, Stanislaus: Venturi, Rauch & Scott Brown, S. 52.

³⁶⁰ Siehe eine ausführliche Beschreibung in: Solomon, Susan G.: American Playgrounds. Revitalizing Community Space, Hannover/London 2005, S. 111.

³⁶¹ Frampton, Kenneth: Kritischer Regionalismus: Moderne Architektur und kulturelle Identität, in: ders (Hrsg.): Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte, deutsche Übersetzung, 5. Auflage, Stuttgart 1995, S. 264.

auf Wahrheits- oder Echtheitsgehalt,³⁶² weshalb die skulpturalen Interventionen Film- oder Theaterrequisiten ähnlich sind. Auf das Requisitenhafte der „ungelenk“ gestalteten Objekte wurde immer wieder verwiesen. „(..) *This giant clamshell which invites visitors inside reminds me of something you might see on stage in Atlantic City in a Bette Midler show. It's fun to see once, but you'd never want to see it again.*“³⁶³

Acconcis skulpturale Interventionen erinnern an Artefakte der Populärkultur und damit an Monumente von Claes Oldenburg, den Acconci selbst nicht als Einfluss oder Vorbild erwähnt, zu dem aber deutliche Bezüge vorhanden sind.

Die Gegenüberstellung der formal vergleichbaren Arbeiten von Claes Oldenburg „Pool Balls“, Münster, 1977, realisiert (Abb. 124), und Acconcis „Extra Spheres for Klapper Hall“, Queens, 1993-1995, realisiert (Abb. 53),³⁶⁴ kann die Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich machen. Die „Giant Pool Balls“³⁶⁵ wurden als Plastik für den Ausstellungsraum 1967 und später 1977 als Aussenarbeit in Beton für die Skulpturenausstellung in Münster realisiert. Die drei Kugeln mit einem Durchmesser von 3.5 m hat Acconci vermutlich gesehen, da er selbst in dieser Zeit in Kassel auf der Documenta 6 vertreten war. Seine Arbeit ist zwar formal verblüffend ähnlich, ist jedoch im Unterschied zu Oldenburg benutzbar. Denn Acconcis Kugeln aus Beton mit unterschiedlichem Durchmesser von 30 cm bis 3 m lassen durch die Teilung der Kugel oder das Hineinschneiden von Leerstellen Nischen zum Sitzen oder Durchgehen frei, die durch Neonröhren hinter Plexiglas von Innen beleuchtet werden und nachts den

362 von Moos, Stanislaus: Nicht Disneyland. Anmerkungen zu Tourismus und Baukultur. Eine Nachlese im Jahr des Luzerner Brückenbrands, in: Universität Zürich (Hrsg.): Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, Zürich 1994, S. 239.

363 Leigh, Christian: The 1991 Whitney Biennial. The Ten Worst, in: Flash Art, Sommer 1991, S. 161.

364 Die Kunstkommission wollte anlässlich der Renovation des Gebäudes zwei Kunstprojekte für die Nord- und Südseite des Queens College errichten. „The committee is interested in works that respond to the site and relate to the diverse student body and the university context.“ 90 000 \$ standen für jedes Kunstwerk zur Verfügung. Acht Künstler wurden eingeladen, ihre Konzeptvorschläge zu präsentieren. Acconci entwickelte sein Projekt ausschliesslich für die Südseite. Für diese Seite wünschte sich die Kommission: „The paved area will be used occasionally for receptions. The committee would like the artist to consider seating and perhaps replacing the paving.“ Siehe: Ausschreibung im Archiv Acconci Studio.

365 Als bewegliches Monument konzipierte Oldenburg seine ersten Balls „Proposal Colossal Monument for Thames River: Thames ‚Ball‘, 1967. Die Bowling Kugeln für die Park Avenue, 1967 („Moving Pool Balls“), dagegen sollten durch ihre Farbe, rot, gelb und grün an die Verkehrsampeln und durch ihre Grösse von 10-12 Stockwerken die Gefährlichkeit der Strasse andeuten – wohingegen die überdimensionalen Billardkugeln für den Central Park, 1967 („Study for Proposed Colossal Monument for Central Park, New York: Moving Pool Balls“), sich mit einem Motor bewegen und jeden Tag eine andere Position, wie auf einem Billardtisch einnehmen sollten. Oldenburg weitet die Dimensionen und die Reichweite der Kugeln auf die ganze Stadt und ganz Amerika aus. Oldenburg, Claes: „It would be fun to have a constant movement of such house-balls back and forth across the whole United States,“ in: Haskell, Barbara (Hrsg.): Claes Oldenburg. Object into Monument, Pasadena 1971, S. 103.

Platz erhellen. Ausgangspunkt der Intervention sind nicht Billardkugeln, sondern zwei vor Ort vorhandene Portalkugeln, die beibehalten und deren Repliken in allen möglichen Grössen vervielfacht werden. Zum einen verändert Acconci die *Form* der Kugeln, indem er sie verdoppelt, vervielfacht, verkleinert oder vergrössert. Sie sind nun nicht mehr nur Dekorationselement, sondern erhalten eine neue *Funktion* als Bänke, Sitze oder Portal, wodurch sie für andere Zwecke nutzbar sind und ihre ursprüngliche *Bedeutung* als architektonisches Zierelement verlieren. Robert Venturi schreibt darüber: „*Ein Architekt sollte sich der Konventionen bedienen, sie aber mit neuem Leben versehen.*“

*(...) Konventionell können sowohl stilistische Ausdrucksmittel als auch konstruktive Besonderheiten sein. Konventionelle Ausdrucksmittel sind solche, die in der Art ihrer Herstellung, in ihrer Form und in der Weise ihres Gebrauchs die üblichen sind.*³⁶⁶

Acconci übernimmt theoretische Ansätze aus „Complexity and Contradiction“ von Robert Venturi. Robert Venturi hat die Prämissen der Pop Art auf die Architektur übertragen und von ihr gelernt,³⁶⁷ dass alten vertrauten Dingen durch das aus dem Zusammenhang-Reissen und durch die Veränderung des Massstabes neue Bedeutung verliehen werden kann – wodurch die Architektur mehrdeutiger wird.³⁶⁸ Komplexität fordert Venturi aber nicht nur deswegen, sondern auch als Umsetzung der erweiterten Erfahrungen und der immer komplizierter werdenden funktionalen Programme. Im sowohl-als-auch, dem Widerspruch in der Architektur, müsse das paradoxe Gegeneinander von Form und Funktion sichtbar werden. Dieses komme durch mannigfache Einflussfaktoren, die auch auf die vorgefundene Situation Bezug nehmen, zustande. Formen, die zu einer solchen Widersprüchlichkeit führen, sind vor allem solche Elemente, die eine Doppelbedeutung oder Doppelfunktion einnehmen können, bzw. kontrastreich sind und mit den Gegebenheiten in Dialog treten.³⁶⁹ Elemente mit doppelter Funktion sind nach Venturi multifunktionale Gebäude, wie der Ponte Vecchio, der als Brücke und Wohnort dient genauso wie die Boote von Acconci, die zugleich zum Sitzen und Klettern einladen. Sie können aber auch mehrdeutig sein, in dem Sinne, dass ein und dasselbe Material für verschiedene Zwecke eingesetzt und nicht mehr gemäss der ursprünglichen Materialeigenschaft verwendet wird. Architektonische Details, wie Gesimse, die zu

³⁶⁶ Klotz, Heinrich (Hrsg.): Robert Venturi. Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Braunschweig 1978 (Original 1966), S. 64.

³⁶⁷ „Auch die Maler der Pop-Art bedienten sich der Mehrdeutigkeit, um einen paradoxen Inhalt zu erzeugen und die im Wesen des Wahrnehmungsprozesses liegenden Möglichkeiten auszuschöpfen.“ Klotz, Heinrich (Hrsg.): Robert Venturi. Komplexität und Widerspruch, S. 31. Ganz explizit zitiert er Oldenburg und setzt kleine Big Apples als Dekorationskugeln der Treppe für die „Quaianlage Westway Urban Design Project,“ 1978-1985, ein.

³⁶⁸ Vaccaro, Carolina und Schartz, Frederic (Hrsg.): Venturi Scott Brown, Zürich 1992, S. 13.

³⁶⁹ Klotz, Heinrich (Hrsg.): Robert Venturi. Komplexität und Widerspruch, S. 55.

Fensterbrettern werden, entsprechen ebenfalls Venturis Vorstellungen.³⁷⁰ Die Kugeln erhalten bei Acconci eine neue Funktion, sie werden genauso zu Sitzgelegenheiten wie die Gesimse zu Fensterbrettern. *„Es ist das Ergebnis der mehr oder weniger ambivalenten Kombination zwischen der alten Bedeutung, die durch Assoziationen wach gehalten wird, und einer neuen Aussage, die mit der neuen modifizierten Funktion entsteht, sei sie nun konstruktiv oder inhaltlich bestimmt, sowie dem gesamten Kontext.“*³⁷¹

Wie konventionelle Elemente durch einen anderen oder auch widersprüchlichen Funktionszusammenhang neue Bedeutungen erhalten, zeigt Venturi eindrücklich an Le Corbusiers Plenarsaal für Chandigarh (Abb. 125): Das Säulengitter schwingt sich zwar um den Plenarsaal herum, dennoch würden die Säulen und das Gebäude sich unvermittelt und schroff gegenüberstehen: Es sei, als habe sich das Gebäude durch das Säulengitter gezwängt.³⁷² Während Acconci bei „Extra Spheres for Klapper Hall“ die Kugeln oder in „Land of Boats“ die Boote wild durcheinander wirbelt, also keinerlei Ordnungsstruktur anbringt, kann er durch den Verweis auf die vorhandenen beiden Dekorationselemente oder den nahe gelegenen Segelhafen die Abweichung von der Regel deutlich machen. Indem er die Realität verdoppelt, verrückt, in andere Funktionszusammenhänge stellt, verändert er sie nur geringfügig im Sinne eines Verfremdungseffektes wie ihn Stanislaus von Moos in Anlehnung an Bertolt Brecht für Venturi feststellte als das, was als Abweichung oder auch Spalt zwischen dem Original und der Replik in Erscheinung tritt.³⁷³ Acconci baut auf dem bestehenden Ordnungssystem auf und zerstört es, indem er neue Elemente hinzufügt oder um mit Venturi zu sprechen: *„Die Aussagekraft kann durch ein Zerschneiden der gewohnten Ordnung gesteigert werden; die Ausnahme verdeutlicht die Regel (...)“*³⁷⁴ Diese Abweichung verweist auf seine „Tat“ aber auch gleichzeitig auf die vorhandene „geordnete“ Architektur. Dass es eine aktive, durchaus bedrohliche oder hinterhältige Tat sein kann, verdeutlicht die ursprüngliche Idee von Acconci, eine Kugel so auf dem Dach zu deponieren, als könnte sie jederzeit herunterfallen, womit er wiederum Venturi zu zitieren scheint (Abb. 126, 127).³⁷⁵ Alltägliche Gegenstände werden derart

370 Ebenda, S. 58.

371 Ebenda, S. 58/59.

372 Ebenda, S. 71ff.

373 Von Moos, Stanislaus: Venturi, Scott Brown & Associates, Building and Projects, 1986-1998, New York 1999, S. 48-49.

374 Klotz, Heinrich (Hrsg.): Robert Venturi. Komplexität und Widerspruch, S. 62.

375 Bayliss, Sarah: Inside, Outside, Upside Down, in: ART News, April 2000, S. 151.

monumentalisiert, dass man sich bei Alice im Wunderland wähnt oder wie von Moos für Venturi bemerkte in der Welt von Gullivers Reisen.

Die an einen Gegenstand und seine hinlänglich bekannten Funktionen herangetragene Erwartung wird widerlegt. Dieselbe Strategie wendet auch Oldenburg in anderen Arbeiten an, indem er in seinen Soft-Sculptures Hartes weich macht und Farbe, Material und Massstab so einsetzt, dass die Gegenstände immer im doppelten Licht erscheinen.³⁷⁶ Acconci dagegen macht Statisches beweglich und Ephemeres dauerhaft.

Acconci hat in Venturis Schrift wohl nicht zuletzt deswegen ein Vorbild gefunden, weil dieser die Kriterien der Literaturtheorie auf die Architektur anzuwenden versucht. „Zu analysieren bedeutet hier, Architektur in ihre Einzelteile zu zerlegen.“³⁷⁷ Da Acconcis Arbeiten in dem Sinne Architektur sind, dass sie benutzbar sind, hat er sich stärker an Venturi als an Oldenburg angelehnt. „Venturi's writings were important to me. The urge to make a kind of American architecture, the building as a text, the fact of signs that people could recognize (...).“³⁷⁸

5.1.6. Architektonische Interventionen: Inversion, Zerschneiden, Verdrehen

Auch SITE nehmen auf Venturis Theorie des dekorierten Schuppens³⁷⁹ Bezug und verstehen ihr Buch „De Architecture“³⁸⁰ als eine Antwort darauf. Gemeinsamkeiten von SITE und Acconci werden bei der Gegenüberstellung der „Wall of Ground for Arvada Center“, Arvada, 1992, realisiert (Abb. 128), und dem „Hialeah Showroom, Florida, 1978-1979 (zerstört), (Abb. 129), deutlich. Acconci setzt am bestehenden Museum an, das durch eine Betonwand gekennzeichnet ist, die sich spiralförmig von aussen ins Innere des Gebäudes windet und als Rückgrat die Kunstschule mit dem Museum verbindet. Parallel zum Museumsgebäude konzipiert er eine Wand aus Erde, die in Glas gefasst ist.³⁸¹ Der Boden wird sichtbar und presst sich an die bereits existierende Wand. Dort, wo Gänge durchquert werden, schneidet die Erdwand in die Betonwand ein und

376 Siehe auch: Haskell, Barbara (Hrsg.): Claes Oldenburg. Object into Monument, Pasadena 1971.

377 Klotz, Heinrich (Hrsg.): Robert Venturi. Komplexität und Widerspruch, S. 15. Siehe Acconcis Passage in „Normal Art: Art in Public Places“, 1983: „(...) to analyse means dividing the house into chapters“, in: La Jolla Museum of Contemporary Art: Vito Acconci. Domestic Trappings, S. 67.

378 Acconci, Vito, in: Domus, Nr.13, April 1992, S. 14.

379 Jodidio Philip (Hrsg.): James Wines: Grüne Architektur, Köln/ London / Madrid / New York 2000, S.12.

380 Wines, James: De Architecture, New York 1987.

381 Acconci hat sich mit dem Thema gleichzeitig auch in seinem Möbel „Sand-Block-Coffee Table“, 1992, auseinandergesetzt. Hier wird ebenfalls die Erde in Glas eingefasst und als nach oben und unten an Drahtseilen bewegbarer Tisch entworfen.

wechselt die Seite. Ganz oben im Gebäude überragt die neue Wand die Gebäudewand. Türen und Fenster sind teils der Betonwand entsprechend eingeschnitten, teils kollidieren sie aber auch mit dieser. Die Erdwand ist einerseits Teil und Begleiter der bestehenden Wand, andererseits aber auch ein fremdes Element, ein Störenfried, der sich selbständig gemacht hat. Acconcis Projekt löste grosse Diskussionen aus, denn eigentlich war ein Kunst am Bau-Projekt, eine nachträgliche Ausschmückung der Räume, vorgesehen und nicht das zur Schau Stellen der verschiedenen Sedimentschichten des Bodens. Das buchstäbliche „im Dreck Sitzen“ führte zu Widerstand³⁸² und schien mit dem vorhandenen Budget nicht durchführbar. Ausserdem schien das Anfügen eines zweiten Systems nicht erwünscht zu sein. Das Hauptproblem war, dass man keinen Unterschied mehr feststellen konnte, was die eigentliche Architektur war und was nicht. Der Architekt fühlte sich dementsprechend missbraucht, in seinen Augen wirkte seine Architektur entstellt. Ausserdem erinnerte, so die Meinung einiger Jurymitglieder, die Arbeit zu sehr an ein Naturkundemuseum.³⁸³ Mit der Äusserung „(...) *the wall* (originale Ausgangswand, Anm. d. Verf.) *is designed to announce the centers functions as a museum and school for the arts*“,³⁸⁴ anerkennt Acconci die Fassade als Bedeutungsträger, die er jedoch durch seine Dreckwand in Frage stellt, denn er unterwandert deren Bedeutung: Er lässt seine Arbeit nicht als skulpturales Objekt, als Kunst erscheinen, sondern als das Material, aus dem die Architektur hervorgeht, d.h. woraus sie gebaut ist. Es ist das Ergebnis einer Inversion: Das Innere wird zum Äusseren und das Verborgene zum Sichtbaren. Das Projekt thematisiert zum einen die Fassade als Bedeutungsträger, die von einer parasitären Struktur durchdrungen wird, zum anderen das Aufwölben des Bodens, der seine Funktion verändert.

SITE bauten die Frontfassade des Einkaufszentrums der Best-Warenhauskette als Mikrokosmos der umgebenden Landschaft aus Pflanzen, Sand, Erde und Felsen, als „living iconography“³⁸⁵ und liessen verschiedene Kieselsteinschichten sichtbar. Ein Wasserfall im Inneren des Glaszwischenraumes bewirkte eine fliessende Oberfläche und sollte erscheinen „as if it were a piece of the surrounding landscape.“³⁸⁶ Der

382 Sogar Jahre danach wird noch darüber geschrieben, siehe: Review: Acts of Architecture, in: Rocky Mountains News 2002, Monday, June 17, 9D.

383 Acconci, Vito: Interview with Tom Finkelpearl, in: ders. (Hrsg.): Dialogues of Public Art, Cambridge/London 2000, S. 190.

384 Acconci, Vito: Beschreibung „Wall of Ground for Arvada Center“, Arvada, 1992, realisiert.

385 Hialeah Showroom, in: SITE: Artists of Our Time, in: SITE (Hrsg.): Architecture as Art, New York 1980, S. 31.

386 Ebenda.

Wasserfall dient dabei einerseits als Bewässerungssystem, andererseits verwischt er das Bild der Landschaft, das im Fassadenzwischenraum erzeugt wurde. Dadurch sollte sich eine ähnliche Wahrnehmung einstellen, wie man sie beim Autofahren hat.³⁸⁷ SITE's Aussage klingt als wäre sie von Acconci selbst: „*Now, the building no longer integrates nature, it is nature that integrates the building.*“³⁸⁸ Acconci kennt SITE, spätestens seit ihrem „MAK Bookstore Entrance“, 1990 in Wien.³⁸⁹ Es gibt zahlreiche weitere Projekte, die Gemeinsamkeiten aufweisen.³⁹⁰ Interessant ist der Vergleich zweier Arbeiten, denen dieselbe Aufgabe zugrunde lag: die Gestaltung eines Schulhofes: „Courtyard Project“, Intermediate School 25, New York, 1973 (Abb. 130), von SITE und „School on the Ground“, P.S.3, Bronx, New York, 1992-1995, realisiert von Acconci (Abb. 58). Bei SITE geht es in erster Linie um die Entmaterialisierung des Turms, den sie als abbröckelnden Backsteinbau darstellen, um das Gebäude mit der Umgebung verschmelzen zu lassen. Die einzelnen Backsteine sollten im Hof herumliegen und als Sitzbänke dienen. Durch den spielerischen Umgang mit der langsam zerfallenden Architektur würden die Kinder zum Wiederaufbau der Ruinen aufgefordert.

Acconci spiegelt im zweiten, schliesslich ausgeführten Projekt die Fassade des Gebäudes von Perkins & Wills auf den Boden, d.h. der Boden besteht aus Backsteinbändern, unterbrochen von Stahlfachwerk, als wäre die Fassade um 90° auf den Boden geklappt worden. Die Fensterbänke bilden nun dreidimensionale Sitzbänke. Indem er den Umraum bildhaft auf den Boden spiegelt und nicht mehr wie im ersten Vorschlag tatsächlich durch Spiegel selbst (Abb. 66), stellt er eine Verbindung von der Fassade zum Hof her. SITE thematisierten immer wieder die Ruine, die für sie die Illustration des Umkehrvorgangs einer Inversion darstellt, d.h. die natürliche Entwicklung eines bebauten Raumes wird umgekehrt (Entropie). In „De Architecture“, 1978, definiert James Wines, als der Wortführer der Gruppe, ihren Versuch mittels einer neuen

387 Die Geschwindigkeit des Autos und die Art und Weise der Wahrnehmung der Zeichen spielte in Robert Venturis „Learning from Las Vegas“, 1972, eine wichtige Rolle und wurde als Diagramm festgehalten, siehe: Conrads, Ulrich: Robert Venturi u.a.: Lernen von Las Vegas, Bauwelt Fundamente 53, Braunschweig/Wiesbaden 1979, S. 43 (Karte 28).

388 Restany, Pierre: SITE: Artists of Our Time, S. 7.

389 Während seiner Installation „Temporary Re-Renovation of the Renovated MAK Central Exhibition Hall“, muss er das freigestellte Portal der Buchhandlung zur selben Zeit gesehen haben.

390 Beide wurden beispielsweise für dieselben Bauaufgaben angefragt, wie Kleidergeschäfte oder Fassadengestaltungen. Auffallend sind ausserdem fast wortwörtlich dieselben Titel, wie z.B. „Peeling Projekt“/„Peeling House“, „Highrise of Homes“/„High-Rise“. Die Skulptur „Garden with Fountain“, World Financial Center, New York, 1988, temporär, bei der Acconci zwei Autos mit Beton überzog, nimmt die von SITE 1978 „Ghost Parking Lot“ realisierten, mit Asphalt zugedeckten 20 Autos auf, die auf einem Supermarktparkplatz in Hamden standen und auf zwei Bestandteile des amerikanischen Einkaufsrituals verweisen: Autos und Asphalt (siehe: Womersley, Steve (Hrsg.): SITE. Identity and Density, Victoria 2005, S. 60). Acconci dagegen stilisiert das Auto zur Ikone des amerikanischen Selbstverständnisses und stellt die „Pferdestärken“ als aufbäumendes Auto dar. Als Vorbild könnte Ant Farm's „Cadillac Ranch“, 1974, in Amarillo gedient haben.

urbanen Kunst auf die Architektur einzuwirken. *„Wenn Kunst Umgebung und Raum benutzt, wird sich ein neues Kommunikationsverhältnis zwischen urbaner Umwelt und Stadtbewohner herausbilden. Wenn die Stadt selbst das Medium ist – der Rohstoff (oder das letztendliche 'gefundene Objekt') dann wird die Kunst zur Vorbedingung der Inversion (Umkehrung) oder der Ent-Architekturierung.“*³⁹¹

SITE geht es um das Umkehren oder Wegnehmen einer Qualität oder eines Elements aus der Architektur, womit sie die Sehgewohnheiten der Architektur unterwandern wollen. Acconci scheint sich ganz direkt auf SITE zu beziehen: Nicht nur, dass in seinen Projekten die Ruine oder ruinierte Architektur ein Thema ist, die nach der Flut oder einer Attacke stehen geblieben ist,³⁹² auch in seinen theoretischen Statements, wenn er von der Funktion der öffentlichen Kunst als De-Design spricht, bezieht er sich auf sie.³⁹³ Während die Kernaussage von SITE ist, dass Architektur Kunst sei und nicht Design, so erstaunt es doch, wenn Acconci von „De-Design“ spricht. Der Unterschied ist jedoch nur gering. Acconci ist als Künstler an Architektur interessiert, weswegen ihm die Tatsache viel wichtiger ist, Kunst nicht mehr als Kunst oder Public Art sichtbar zu machen, sondern wie selbstverständlich im Stadtraum anzudocken. Deswegen sagt er auch, die Funktion öffentlicher Kunst sei das „De-Design“. Er meint damit auch die Public Art selbst, die sich dekonstruieren sollte. SITE dagegen benutzen Kunst um Architektur zu verändern. *„Kunst kann mit der Bedeutung und der Notwendigkeit von Architektur nicht konkurrieren und sollte es nicht versuchen. Ent-Architekturierung ist ein Katalysator, der zeigt, dass öffentliche Kunst sich keiner formalistischen Doktrin beugen muss, sondern sich vielmehr aus den Informationsreservoirs des Stadtmilieus entwickeln soll, wo Phänomenologie und Struktur ihre Existenz bedingen. Vielleicht besteht ihr einziger wirklich wichtiger Beitrag im Reagieren auf die Selbstgefälligkeit der Architektur. Ein Grossteil der in diesem Jahrhundert hergestellten Kunst war Kunst über Kunst. Ent-Architekturierung ist Kunst über Architektur.“*³⁹⁴

Die Vorschläge für die Renovation des Getreidespeichers aus dem 19. Jahrhundert, „Molino Stucky“, Venedig, 1975, von SITE können die Vorstellungen der Ent-

391 Wines, James: Ent-Architekturierung, in: Kunstforum International, Oktober/November, Nr. 11, 1974, S. 99.

392 Siehe auch Acconcis „Project for a New World Trade Center“, New York, USA, 2001, in dem die ursprünglichen Türme wieder aufgebaut werden sollten, jedoch mit vielen Löchern, damit die nächsten Flugzeuge hindurchfliegen könnten. Protech, Max (Hrsg.): A New World Trade Center, Design Proposals. From Leading Architects Worldwide, New York 2002, S. 7.

393 Acconci, Vito: „Public Space in a Private Time“, 1991, in: Centro per l'Arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 138.

394 Wines, James: Narrative Architecture, in: SITE. Extra Edition a+u, Tokyo 1986, S. 109.

Architekturierung konkretisieren. Jeder ihrer Entwürfe basiert auf einem subtraktiven Verfahren gegenüber der vorhandenen Fassade, die eine neue Relevanz erhalten soll.³⁹⁵ Über das Wegnehmen bzw. Verdoppeln einer Qualität oder einem Element aus der Architektur funktionieren zwei der vier Projekte. Im ersten Vorschlag von James Wines inszeniert dieser einen Dialog über den Untergang des Areals, indem er neun Mal den Giebel rekonstruiert und wie Bühnenkulissen hintereinander und übereinander schichtet. *„The iconographic message is purposely ambiguous and seems to imply that an evolutionary process has been arrested at a point between growth and disintegration.“*³⁹⁶

James Wines stellt einen Vergleich zur Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre her und versteht die in Lucy Lippards „Dematerialisation of the Art Object“, 1973, genannten künstlerischen Positionen als erste Vorläufer seiner Ideen. Gerade beim dritten Vorschlag wiederum von James Wines selbst (Abb. 131), konzipiert dieser eine entmaterialisierte Fassade, eine Wasserfallfassade und eine Plattform, bestehend aus der auf den Boden gespiegelten historische Fassade von Molino Stucky, wie bei „Acconcis School on the Ground.“ SITE verstehen dies als Inversion der Situation, als Umkehrung der Begebenheiten, indem sie, um eine Beziehung zwischen Kanal und Fassaden herzustellen, die Fassade horizontal als Boden konzipieren und das Wasser (durch eine Sprinkleranlage an der Glasfassade) vertikal fließen lassen. Buster Keatons Film „One Week“, 1920 ist aufschlussreich für Acconcis Vorliebe der Inversionen. Der Protagonist baut ein Fertighaus vollkommen falsch zusammen, weil die Reihenfolge der Bauteile vertauscht wurde. Elemente, die sich bei Acconci wieder finden, sind das aussen angebrachte Waschbecken („House up a Building“), die Tür, die sich um die eigene Achse dreht und damit das Innere nach Aussen verkehrt („Renovation of Storefront for Art and Architecture“), die schiefen Fenster, die hohe Eingangstüre, die nur über eine Leiter erreicht werden kann, das Haus, das sich aufgrund eines Wirbelsturms anfängt zu drehen („Courtyard in the Wind“), das mobile Haus auf Rädern, das transportiert werden kann („Mobile Linear City“), die Seilwinde für das Klavier, die sich zum Schleuderinstrument entwickelt (siehe die Werkgruppe der „Machines“).

395 Acconci bezeichnet sein Vorgehen gleich: Als Subtraktion oder Addition, siehe: Acconci, Vito: „Bodies of Land“, 1992, in: transcript, S. 28. „Landscape architecture is the architecture that escapes the land, that hides and goes underground; if building on top of the land is addition (the act of adding structures to the land), then building under the land is subtraction (the act of taking land away, so that structures can be fitted inside the land: the land is analyzed, separated into bits.“) Seine Unterscheidung stimmt mit meiner Einteilung des Werkes in skulpturale und architektonische Interventionen überein.

396 La Biennale di Venezia: Settore arti visive e architettura. A Proposito del Molino Stucky. A Propos of Molino Stucky, Stampa 1975, S. 99.

Die Wasserfassade von Acconci für „Project for Courtyard and Lobby, Winterthur Insurance Company, Head Office“, Winterthur, 1999 (Abb. 59), ist dagegen nicht das Ergebnis einer einfachen Inversion. Denn in Winterthur ist kein Bach oder Fluss in unmittelbarer Nähe vorhanden. Es ist vielmehr eine Geste des sich Bemächtigens, die hier vorgeführt wird. Wasser überflutet das Gebäude der Versicherungsgesellschaft und dringt ins Gebäude ein. Acconci vermittelt ein alptraumartiges Szenario, das dem Eintretenden bereits die Gefahren vor Augen führt, gegen die er sich versichern kann. Er verbindet in seiner Geschichte die beiden getrennt gedachten Ideen von SITE, das Untergangsszenario und die Wasserfassade. Obwohl SITE und Acconci gleichermaßen am Status Quo ansetzen und die Konventionen der Architektur unterwandern,³⁹⁷ geht es Acconci weit weniger um eine blosse De-Architekturierung als Gegenposition zur formalistischen Architektur und dem Einführen einer Kunst über Architektur als um die Konstruktion einer Fiktion.

Acconci thematisiert nicht nur die Fassade als Zeichenträger und ironisiert sie, sondern er demontiert sie, bricht sie auf und enthebt sie, wie es die Wasserfassade zeigte, ihrer gewöhnlichen Eigenschaften als schützende Hülle: *„(...) die Wand wird eher gemartert – gespalten und geknickt. Sie bietet nicht mehr Sicherheit, indem sie das Vertraute vom Ungewohnten, das Innen vom Aussen trennt. Die ganze Fähigkeit zu umhüllen bricht zusammen.“*³⁹⁸

Bei der Fassade für „Renovation of Storefront for Art and Architecture“, New York, 1993, realisiert mit Steven Holl (Abb. 57), hat man zuerst den Eindruck, Acconci und Holl hätten in die bestehende Fassade hineingeschnitten – diese wurde jedoch neu als Fassade mit beweglichen Öffnungen konzipiert. Tatsächlich in Architektur hineingeschnitten hat Gordon Matta-Clark³⁹⁹ mit seinen Interventionen ab 1972.⁴⁰⁰ Die

397 Wines, James: Ent-Architekturierung, S. 99.

398 Wigley, Marc: Derridas Phantom. Architektur und Dekonstruktion, Basel 1999, S. 18.

399 Er und Acconci kannten sich, zum einen weil Acconci ein guter Freund von Dennis Oppenheim war, als dessen Assistent Matta-Clark 1969 an der Arbeit „Accumulation Cut“ arbeitete, zum anderen weil Matta-Clark zuvor in Acconcis Appartement in Brooklyn gewohnt und eine eingeschnittene Wand stehen gelassen hatte. Zudem waren sie mit Dan Graham u.a. zu einem Kunstprojekt, dem „Pier 18“, in New York, 1972, eingeladen worden.

400 1973 schloss Matta-Clark sich mit einer Reihe von Künstlerfreunden zur losen Gruppe „Anarchitecture Group“ zusammen, an der u.a. auch Laurie Anderson beteiligt war. Ihnen ging es nicht um eine Antihaltung gegenüber der Architektur, sondern sie dachten mehr über Raum bzw. Stadtraum nach. Matta-Clarks Vorschläge, wie z.B. „Home Moving“, 1974, oder schwimmende Parks, sind Konzepte für ein besseres Leben. Diese in Fotografien und Skizzen erhaltenen Ideen sind aus der vorgefundenen Realität abgeleitet, wie es besonders das Foto „Home Moving“ zeigt. Die spielerische Haltung ist Matta-Clark und Acconci gemeinsam. „There is a kind of complexity which comes from taking an otherwise completely normal, conventional, albeit, anonymous situation and redefining it, retranslating it into overlapping and

Wand als Hülle zu durchdringen, war bei seinen „Cuttings“ nicht nur ein ästhetischer oder formaler Akt. Viel mehr versuchte er, die existierenden Strukturen des Alltags blosszulegen und damit politische und soziale Funktionen der Häuser zu exponieren, indem er die verschiedenen Schichten eines Hauses freilegte (Abb. 24).⁴⁰¹ Auch Acconci legt Schichten frei in „Wall-Slide“, 161st Street Subway Station, New York, 1995-2003, realisiert (Abb. 64). Für die U-Bahn Station am Yankee Stadion, die mehrere Zugänge besitzt, plante Acconci ein einheitliches Signaletik- und Möblierungssystem, das sich durch das gesamte unterirdische Wegesystem erstreckt. Die gekachelten U-Bahn-Wände werden in einzelne Kompartimente zerlegt und verrutschen, wie schon der Titel besagt, durch den Boden ins nächste Stockwerk und werden schliesslich am U-Bahngleis zu Sitzgelegenheiten. Es verrutscht jedoch nur die oberste Schicht, die Kacheln der Wand, so dass die nackte, rohe Betonwand übrig bleibt. Damit wird die Zweischichtigkeit der Wand, die Dekoration der Fliesen als nicht tragendes Element identifiziert, mehr aber noch die Bewegung der Menschen in die untersten Geschosse angedeutet. Die Wandkompartimente bleiben dabei aber immer als Reststücke des anderen sichtbar, wodurch der Passant bemerkt, dass er sich nun einen Stock über der anderen Wandpartie befindet. Im Unterschied zu Matta-Clarks Intervention handelt es sich jedoch um eine bildhafte Dekonstruktion. Johnson und Wigley formulieren dies wie folgt: *„Dieses Vorgehen schafft ein Gefühl des Unbehagens, wenn Fussböden und Wände aus der Fassung geraten und uns damit verlocken, auf etwas zu vertrauen, was dem Rand näher liegt.“*⁴⁰²

Dennis Oppenheim zeichnete in seiner Arbeit „Accumulation Cut“, Ithaca, New York, 1969 (Abb. 132), an der Matta-Clark als Assistent mitwirkte, den Grenzverlauf als Schnitt in die zugefrorene Seeoberfläche nach. Interessant ist im Hinblick auf Oppenheims Land-Art-Arbeit Acconcis architektonische Intervention „Park in the Water“, Universität

multiple readings of conditions past and present. Each building generates its own unique situation.“ Wall, Donald: Gordon Matta-Clark's Building Dissections. An Interview by Donald Wall. Reprinted from Arts Magazine, May 1976, S. 74-79, in: Diserens, Corinne (Hrsg.): Gordon Matta-Clark, London 2003, S. 184. So ist es nicht erstaunlich, weitere Parallelen zu finden, wie die „Garbage Wall“ von Gordon Matta-Clark, die er 1970 als Wand aus recyceltem Müll erstellte, während Acconci seine „Dirt Wall“ aus Erde herstellt, wobei der Titel eher an Dreck und Müll und nicht unbedingt an Erde denken lässt.

401 Die Idee der Spaltung der Wand in einzelne bewegliche Kompartimente hat ihren Vorläufer in grossem Massstab in der Aktion „Splitting“, Englewood, New Jersey, 1974. Matta-Clark ging es darum, ein zweistöckiges Haus in der Mitte zu teilen, wobei er die Spaltung, das Auseinanderlegen des Hauses in zwei Teile, als etwas in Bewegung setzen, verstand. Auf diese hier bereits angelegte Form der Beweglichkeit der Architektur kommt Acconci Ende der 1990er-Jahre zurück. Crow, Thomas: Gordon Matta-Clark, in: Diserens, Corinne (Hrsg.): Gordon Matta-Clark, London 2003, S. 77.

402 Johnson, Philip und Wigley, Marc: Dekonstruktivistische Architektur, S. 19.

Haagse Hogeschool, Den Haag, 1993-1997, realisiert (Abb. 68). Ein dreieckiges Stück Land, das mit Bäumen in einem regelmässigen Raster bepflanzt und von Laternen durchsetzt ist, ragt in einen Kanal bei der Universität. Von diesem Eck hat sich scheinbar ein Viertel abgespalten und ist in Richtung Wasser abgedriftet. Die Bruchstelle wird durch halbrunde Positiv- und Negativformen markiert, die stehen gelassen wurden und nun als Sitzkojen dienen. Auch die Laternen sind aus dem Gefüge gerissen, sie bilden eigene Inseln in der Spalte aus. Es ist, als hätte Acconci Oppenheim wörtlich genommen und das Land (die Grenze) durchschnitten, so dass das Landstück wie eine Eisscholle davon treibt. Die Spaltung, die bei Oppenheim als aufgebrochene Schneedecke erscheint, wird tatsächlich vollführt und gleichzeitig als Raum zum Sitzen genutzt.

Ins Wanken bringt Acconci den Ausstellungsbesucher in der Installation „Temporary Renovation of the Renovated MAK Central Exhibition Hall“, Wien, 1993, temporär (Abb. 74). Acconci entwickelte aus dem Hauptausstellungsraum einen neuen Raum, indem er den bestehenden Saal seiner ursprünglichen Ausmasse und Begrenzungen enthob, ihn verdoppelte und verdreht wieder hineinbaute. Die 600m² grosse Halle mit Glasdach wurde dazu nicht zerlegt, sondern nachgebaut. Als stützenfreie Konstruktion überspannte sie den Ausstellungsraum und teilte diesen in zwei Teile.

Der Vergleich mit einer Arbeit des Künstlers Michael Asher kann Acconcis Hintergrund beleuchten. Asher drehte 1982 den Grundrissplan des Hauses Lange von Mies van der Rohe um 90° und legte die neue Struktur über den ursprünglichen Grundriss (Abb. 133). Die Mittelpunkte beider Pläne bildeten die Drehachse. Die neu konstruierten Wandpartien stellten den für Ausstellungszwecke genutzten Teil der Innenwände des Hauses Lange dar – mit Ausnahme der Wände, die ringsherum den Ausstellungsbereich eingrenzten. Wandteile, die von dort aus in den Raum hineinragen, wurden dagegen berücksichtigt.⁴⁰³ Asher installierte eine neue Ausstellungsarchitektur, einen Ausstellungsraum im Ausstellungsraum, der Überschneidungen entstehen liess, die teilweise undurchdringbar waren oder jenseits des Hauses im Garten endeten.⁴⁰⁴ Es hat im wahrsten Sinne eine „Verschiebung“ und „Umstülpung“ stattgefunden, wie es Ulrich Look⁴⁰⁵ für eine andere Arbeit von Michael Asher für die Kunsthalle Bern bezeichnete.

403 Asher, Michael, in: Ausstellungskatalog Museum Haus Lange (Hrsg.): Michael Asher, Krefeld 1982, o. S.

404 In einer aktuellen Arbeit im Santa Monica Art Museum, 2008, baute Asher alle Ausstellungsarchitekturen seit Beginn des Museums (1998) in einer Installation mit Eisenstützen nach, so dass eine Art Irrgarten entstand (Abb. 134).

405 Look, Ulrich: Michael Asher in Bern, in: Kunsthalle Bern (Hrsg.): Michael Asher, Bern 1992, S. 9. Dort legte Asher das Heizungssystem der Institution frei und verlegte es neu, aber zusammenhängend und funktionstüchtig, in den verschiedenen Ausstellungsräumen.

Asher hinterfragt mit seiner Arbeit nicht nur den spezifischen Kontext der Institution, sondern auch die zeitgleiche dekonstruktivistische Architektur, der er einen Seitenhieb erteilt, wenn er schreibt: *„Mit ihrer Achsenverlagerung spiegelt diese Arbeit eine bekannte Voraussetzung wieder, die in den Diskursen der Post-Moderne eine entscheidende Rolle spielt; dort würde ja eine vergleichbare Verlagerung den Anspruch erheben, Anzeichen einer ästhetischen Leistung in der Architektur zu sein.“*⁴⁰⁶

Im Unterschied zu Asher geht Acconci weniger analytisch vor. Zwar wiederholt auch er den Raum im Raum und baut diesen verdreht und verzerrt in den originalen Raum ein, doch ohne konzeptuell den Grundriss zu bearbeiten. Mehrere Repliken wurden verkleinert und solange gedehnt, bis sie in den Ausstellungsraum hineinpassten und schliesslich zwei neue Räume kreierten, einen oben und einen unten, wobei in letzterem Acconcis Möbel und Objekte präsentiert wurden. Der Besucher sollte sich selbst beim Durchschreiten des verdrehten Raumes zurechtfinden. Damit knüpft Acconci an die Institutionskritik von Asher an, indem er die öffentliche Institution zu privaten Erfahrungsräumen umfunktionierte und diese mit Rückzugsorten (Muschelsitzen) etc. ausstattete. Er fügte der Installation aber noch eine Ebene mehr hinzu, da er seinen eigenen Ausstellungsraum errichtete und folglich zum Architekten wurde. In dieser einzigen Arbeit, die seit 1988 in einem Museum realisiert wurde, ist sowohl der Weg in die Architektur vorgezeichnet als auch eine Abrechnung mit dem Kunstsystem vollzogen. Hier ist das Prinzip der architektonischen oder wie es Noever nennt: der räumlichen⁴⁰⁷ Intervention erst möglich und zeigt es vielleicht in seiner deutlichsten Form, denn die Funktion des Raumes ist diejenige des Ausstellens, er muss nichts weiter beinhalten und ist ausserdem temporär.⁴⁰⁸ Acconci kann gerade im bereits bekannten Regelwerk ansetzen und das Bestehende auf verschiedenen Ebenen hinterfragen, indem er den Raum durch die Wiederholung bestätigt, bringt er ihn gleichzeitig zum Implodieren: Es ist der White Cube des Museums, in den er sein eigenes Ausstellungssystem einbaut und den er ironischerweise nach der Renovation erneut renoviert, d.h. sein eigenes künstlerisches Konzept darüber stülpt.

406 Asher, Michael, in: Ausstellungskatalog Museum Haus Lange (Hrsg.): Michael Asher, Krefeld 1982, o.S.

407 Noever, Peter im Gespräch mit Vito Acconci, in: Noever, Peter (Hrsg.): Vito Acconci. The City Inside Us, S. 8.

408 „Wir hatten das „perfekte Museum“ geschaffen: eine Halle, deren einziger Zweck das Ausstellen war – eine Halle, die nichts auszustellen hatte als sich selbst.“ Acconci, Vito: Die Installation im MAK, in: Noever, Peter (Hrsg.): Vito Acconci. The City Inside Us, S. 10.

Anthony Vidler⁴⁰⁹ hat bisher als einziger Autor in der Sekundärliteratur auf das dekonstruktivistische Verfahren von Acconci hingewiesen und es zum einen als Kritik an einer Institution verstanden, zum anderen als eine Zerstörung bestimmter Gebäudetypen, die ich jedoch als unwesentlich in seinem Werk betrachte. Und drittens als buchstäbliche Dekonstruktion eines Hauses, um die es im Folgenden geht. Um Vidlers Ansatz zu untermauern, soll zuerst der Begriff der Dekonstruktion geklärt werden: *„Dekonstruktion ist keine architektonische Metapher. Das Wort sollte und wird einen Gedanken der Architektur bezeichnen, es muss ein Gedanke sein, der wirksam ist (...). Zunächst sollte die Dekonstruktion, wie schon ihr Name andeutet, von Anbeginn an die Konstruktion selbst dekonstruieren, ihr strukturelles oder konstruktivistisches Thema, ihre Methoden, Intuitionen und Konzepte, ihre Rhetorik.“*⁴¹⁰

Dekonstruktivistische Architektur wurde erstmals umfassend in der Ausstellung „Deconstructive Architecture“, 1988 im Museum of Modern Art in New York gezeigt und direkt mit den russischen Konstruktivisten der 1910er- und 1920er-Jahre in Verbindung gebracht, die sich gegen die Regeln der Kompositionsweise und reiner Formen gewandt hatten. Während zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht das tatsächliche Destabilisieren von Strukturen im Vordergrund stand, sondern versucht wurde, Beziehungen zwischen den reinen Formen und unregelmässige Geometrien herzustellen, beschäftigt sich der Dekonstruktivismus mit den inneren Strukturen der reinen Formen. Man kann deswegen, so die Kuratoren Philip Johnson und Marc Wigley, nicht von einer historischen Übernahme der Formensprache im Sinne der Postmoderne sprechen, es ist vielmehr eine Verzerrung des Konstruktivismus durch den Dekonstruktivismus.⁴¹¹

Die Ordnung der Architektur wird gestört, indem die Bauten von der Norm abweichen und durch die Unreinheiten der Formen die formalen Werte, wie Harmonie, Einheit und Stabilität bedroht sind. *„Dekonstruktion bedeutet nicht Zerstörung oder Verstellung. Während sie gewisse strukturelle Probleme innerhalb scheinbar stabiler Strukturen erkennt, führen diese Defekte nicht zum Zusammenbruch der Struktur.“*⁴¹² Wie bei einem Virus befinden sich die Defekte innerhalb der Struktur. Der Architekt lokalisiert mit seinen Interventionen diese inhärenten Probleme, jedoch ohne die Gebäudekonstruktion

409 Vidler, Anthony: Allein Zuhause, S. 33-37.

410 Derrida, Jacques zitiert nach: Norris Christopher, Benjamin Andrew: Was ist Dekonstruktion?, Zürich/München, S. 26.

411 Johnson, Philip und Wigley, Marc: Dekonstruktivistische Architektur, S. 16. Heinrich Klotz dagegen zählt diese Tendenz in der Architektur zur historisierenden Postmoderne, da beide eine darstellende Architektur und damit den fiktionalen Charakter des Bauwerkes zurückgewinnen möchten, was sich hier im Gegensatz zum Mix der Zeichen in der Zerschlagung der Form äussert. Siehe: Klotz, Heinrich: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne-Postmoderne-Zweite Moderne, 2. Auflage, München 1999, S. 167.

412 Johnson, Philip und Wigley, Marc: Dekonstruktivistische Architektur, S. 7.

zu demontieren. Die Störung ist kein Auseinandernehmen von Aussen, bzw. ein Zerstückeln oder Zertrümmern. Diese Arten von Beschädigungen seien immer nur dekorativer Art, die eine Ästhetik der Gefahr aufzeigen wollten, so Marc Wigley weiter. *„Es ist eher eine Architektur der Spaltung, des Verrückens, der Ablenkung, der Abweichung und der Verzerrung als eine Architektur der Zerstörung, der Demontage, des Verfalls oder der Auflösung. Sie verschiebt die Struktur, anstatt sie zu zerstören.“*⁴¹³

Acconci verzerrt ganz wörtlich die vorhandene Raumform des MAK und zeigt dabei gleichzeitig das Verschieben des Kontextes auf: das Ungewohnte innerhalb des Gewohnten, wie der Rasen der Dachterrasse, der plötzlich als Element des Innenraumes auftaucht. Durch die konsequente und auch statisch adäquate Umsetzung, die wie bei Asher blockierte Räume erzeugt, führt er immer auch seinen eigenen Kontextwechsel vom Künstler zum Architekten vor.

Ihn interessiert nicht – und dies weil er ursprünglich als Künstler sozialisiert wurde – die Erschütterung der Formensprache der Architektur, sondern die Konventionen der Architektur und des Museums⁴¹⁴ und letztlich auch des Künstlersubjekts. Ausgehend von Wigleys Bemerkung, der die dekonstruktivistische Architektur keineswegs als die Umsetzung der philosophischen literaturwissenschaftlichen Theorie versteht und was er später im Text „Derridas Phantom“ selbst widerlegt, sondern als Strömung, die aus der architektonischen Tradition selbst hervorgeht, wobei die Bauten nur zufällig dekonstruktivistische Eigenschaften zeigen,⁴¹⁵ verstehe ich Acconcis architektonische Interventionen. Denn dieser geht eher der Frage nach, welche psychische Wirkung von Architektur durch das Verändern des semantischen – und hier vor allem syntaktischen – Systems auf den Betrachter ausgeht.

*„Der vorhandene Raum (war) nur ein Vorwand für eine radikale Methode, eine Vorgehensweise, die letztlich in vielen der Arbeiten erkennbar ist,“*⁴¹⁶ so Peter Noever über Acconcis Installation. „Architektur als Vorwand“ ist auch der Titel eines Aufsatzes

⁴¹³ Ebenda, S. 17.

⁴¹⁴ Schon in einem seiner ersten Aufsätze ersetzt Derrida, wenn er das dekonstruktive Befragen der Struktur beschreibt, das Wort „Struktur“ durch „Institution“. Acconci scheint in seinen eigenen theoretischen Texten Bruchstücke und Ideen von Derrida einverleibt zu haben, auch wenn er, wie er selbst im Gespräch mit der Autorin im Januar 2000 in Zürich behauptet, dessen „Grammatologie“ zwar im Regal stehen, diese jedoch nicht genau studiert habe.

⁴¹⁵ Nach: Johnson, Philip und Wigley, Marc: Dekonstruktivistische Architektur, S. 11.

⁴¹⁶ Ebenda.

über die Arbeiten von Peter Eisenman.⁴¹⁷ Der Verweis auf Peter Eisenman und dessen Untersuchungen zum modernistischen Haus kann Acconcis Interesse deutlicher machen. Abgesehen von Eisenmans Beschränkung auf die Moderne erarbeitete sich dieser konzeptuell die verschiedenen strukturellen und konstruktiven Bedingungen eines Hauses, denen jede funktionale Begründung fehlt. Im „Haus III“, 1969 (Abb. 135), drehte Eisenman den Grundriss des Hauses um 45°, was „(...) den Betrachter von innen und aussen gleichsam in eine architectural rotation, eine Art destabilisierende architectural promenade, versetzt“,⁴¹⁸ oder er lässt das Gebäude „Haus VI“, 1973, um 90° rotieren (Abb. 136). In diesen frühen Arbeiten der 1970er-Jahre geht es Eisenman darum, die Grundfragen der Sprachstrukturen anhand der Architektur zu analysieren.

Was ist nun der Vorwand bei Acconci? Obwohl er Eisenmans Analyse teilt, geht es bei ihm nicht um eine formalistische Auseinandersetzung, sondern um die Gleichsetzung von Architektur und Sprache, gemäss Charles Jencks: *„Es gibt verschiedene Analogien, welche die Architektur mit der Sprache gemeinsam hat, und wenn wir die Begriffe frei anwenden, können wir von architektonischen ‚Wörtern‘, ‚Sätzen‘, ‚Syntax‘ und ‚Semantik‘ sprechen.“*⁴¹⁹

Charles Jencks als Theoretiker der postmodernen Architektursprache geht im Unterschied zu Venturi nicht von den ikonischen und indexikalischen Zeichen für neue Gebäudeformen aus, sondern von den Bestandteilen eines Hauses als einzelne Wörter.. Er geht davon aus, dass ein Bau nach bestimmten Regeln oder Methoden erstellt wird, also einer Syntax folgen muss. Wenn die einzelnen Wörter, wie Tür, Fenster, Wand unterschiedlich miteinander kombiniert werden, ändere sich die Bedeutung des Satzes. Acconci übernimmt Jencks' Theorie: Zuerst zerlegt er die Syntax bzw. isoliert die einzelnen Wörter aus ihrem Kontext (Ort), ihrem Umfeld (Kultur) oder ihrem Zusammenhang (Architektur) und verdoppelt, verkleinert, vergrössert oder verkehrt sie in ihrer Funktion, Konstruktion, Bedeutung bzw. ihrem Material, wodurch er neue syntagmatische Zusammenhänge herstellen kann, die als ironischer Kommentar zum Ort oder als Zukunftsvision erscheinen.

So wie Jencks der Säule verschiedene Möglichkeiten der Kombination innerhalb eines Satzgefüges zuschreibt, die zur Redewendung, zum Satz und schliesslich Roman werden können, so setzt auch Acconci die Säule ein, die geradezu sein Lieblingsmotiv

417 Ciorra, Pippo: Architektur als Vorwand, in: Peter Eisenman. Bauten und Projekte, Stuttgart 1995, S. 13-29.

418 Ciucci, Giorgio: Eisenmanamnesie, in: Peter Eisenman. Bauten und Projekte, Stuttgart 1995, S. 9.

419 Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur, Stuttgart 1977, S. 51.

zu sein scheint. Die Frage, die Jencks stellt, könnte Acconcis Text „Normal Art: Art in Public Places“, 1983, entsprungen sein: *„Die meisten Türen zum Beispiel folgen der syntaktischen Regel, dass sie auf beiden Seiten notwendigerweise ebenen Fussboden erfordern. Was passiert, wenn diese Regel ständig durchbrochen wird?“*⁴²⁰

Acconci dagegen fragt *„(...) is the door immediately visible? (is your house friendly) or does the potential user have to do detective work to find it?“*⁴²¹ Vergegenwärtigen wir uns nochmals Peter Eisenmans strukturalistischen Ansatz, den er bei seinen Häusern in verschiedener Weise durchexerziert hat, so wird Acconcis Strategie deutlicher. Im Gegensatz zu Peter Eisenman hat Vito Acconci zu Beginn keine eigenständige Gebäude errichtet, sondern sich an bestehender Architektur orientiert. Obwohl Eisenman sich vor allem auch aus ideologischen Gründen die „Casa dell Fascio“, 1936, von Giuseppe Terragni als Angriffsfläche ausgesucht hat, baut er diese in „House IV“, 1972/75 (Abb. 137), neu mit all seinen integrierten Verkehrungen und Widersprüchen. Eisenman begreift die vorhandene Architektur (Moderne) als Text und analysiert deren Syntax. Diesen überlagert er mit dem immanenten Text der Architektur (dem Bauprogramm, Ort etc.). Dadurch entstehen Verschiebungen, die er als destabilisierende Architektur, als Architektur als zweite Sprache oder als „Architektur des Dazwischen“ umschreibt, deren Autorschaft unwichtig wird.⁴²² Der neue Text rückt vom ursprünglichen ab, wird verschoben oder in Form eines Palimpsests komplimentiert. Die traditionelle Beziehung zwischen einer Form und Bedeutung kann folglich destabilisiert werden, wenn der Text die formale Struktur einer Erzählung darstellt oder als Gewebe von Spuren, auf etwas vom Text Verschiedenes verweist. *„Eine destabilisierende Architektur drückt ihre vielfältigen Bedeutungen in der Darstellung der verschiedenen Bezüge zwischen verschiedenen Texten aus, zwischen einem architektonischen Text und anderen Texten.“*⁴²³

Man könnte hier vom „building as a text“,⁴²⁴ wie es Acconci an Venturi bewunderte, sprechen. Dieses Zitat ist die umgekehrte Form von „the text as a building,“ eine häufig gebrauchte architektonische Metapher in der Literaturwissenschaft, um den Prozess des

420 Ebenda, S. 63.

421 Acconci, Vito: „Normal Art: Art in Public Places“, 1983, in: Museum of Contemporary Art La Jolla (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, S. 65.

422 Eisenman, Peter: Architektur als zweite Sprache: die Texte des „between“, in: Peter Eisenman. Bauten und Projekte, Stuttgart 1995, S. 209.

423 Ebenda, S. 208.

424 Acconci, Vito, in: Domus, Nr.13, April 1992, S. 14.

Schreibens zu verdeutlichen. *„Rhetorical theory tends to stress the verbal element of the metaphor: a writer ‚builds‘ a text by ordering the material into a structure, that, like a building is a hierarchical arrangement of interlinking elements.“*⁴²⁵ Der Zusammenhang zwischen Schreiben und Bauen ist besonders für Acconci zentral und in beiderlei Hinsicht vorhanden, wie es der Entwurfsvorgang deutlich machen konnte. Denn Acconci selbst versteht seine Architektur als Illustration seiner Texte: *„Maybe it’s a page that already has sentences, but now the reader can go from the first sentence way up there, can go on a diagonal down here. (...) Sometimes it worries me because I think, well, is all this (architecture, Anm.d. Verf.) there just to demonstrate or illustrate a piece of writing?“* Die Intervention von Acconci kann als Subtext im Sinne von Peter Eisenmans „between“ und – wie es der Begriff der Intervention schon zu implizieren scheint – ein ganz direkter buchstäblicher Eingriff in den vorhandenen Text. Während Venturi verschiedene Zitate aus der Architektur und dem amerikanischen Alltag als Collage oder Assemblage miteinander verbindet, bedient sich Acconci (ausser in seiner letzten Werkphase) der am Ort vorhandenen Architektur (dem Text), zerschneidet diesen in einzelne Elemente und verschiebt diese, wodurch ein neuer, leicht abgewandelter Sinngehalt entsteht, der sich vom Betrachter als Geschichte, Gedicht oder Anmerkung interpretieren lässt. Acconci: *„In some way public art has a kind of marginal existence. Maybe this is the advantage, in the sense that if you are marginal you can act as a marginal note in a book. You use the main text and you can provide your alternative. You use the main text and can maybe twist it (...).“*⁴²⁶

⁴²⁵ Cowling, David: Building the text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France, Oxford 1998, S. 141.

⁴²⁶ Acconci, Vito, in: Domus Nr.13, April 1992, S. 15.

5.1.7. Erzählung

*„(...) ein Architekt, der ein Bankgebäude als Kurzgeschichte eines Schlosses an einer städtischen Strasse zu interpretieren vermag, der setzt offenbar voraus, dass es zu den immanenten Möglichkeiten des Mediums Architektur gehöre, Erinnerungen an andere, räumlich oder zeitlich mehr oder weniger fern liegende Architekturen zu verkörpern. Für den ist ein Bau nicht nur durch seine formale, konstruktive und räumliche, sondern auch durch die ihm implizite narrative Struktur mitgeprägt. Für den kann Architektur ‚erzählen‘.“*⁴²⁷

Wie Geschichten überhaupt zustande kommen können innerhalb der Architektur, lässt sich in James Wines Erläuterungen zur narrativen Architektur als Teil des Buches, „De Architecture“, 1986, nachlesen. Wines' Ansatz kommt hier zur Sprache, weil er noch zusätzlich zu den historischen und alltäglichen Bezügen eines Robert Venturi die soziologischen und psychologischen Aspekte betont, die ebenfalls in der Architektur Eingang finden müssten. Indem er sich auf C. G. Jung bezieht, für den Symbole entweder über den kulturellen Konsens hergestellt werden können oder unbewusst und spontan in Form von Träumen entstehen, leitet er seine Kategorie der provisorischen und veränderbaren Symbole ab. *„The audience for architecture today deserves an invitation to participate in a public colloquy; but based on ideas drawn from the fertile archetypes and provisional symbols of the unconscious mind, from the reservoirs of collective imagination. They need an image to grasp as a starting point, an entry-level encouragement to open up that ‚dialogue in the mind‘. If architecture is to be considered the ultimate public art, its language must be public.“*⁴²⁸

Von denselben Prämissen geht auch Acconci aus. Indem Acconcis Körperbehausungen, seien sie figurativer oder abstrakter Art, letztlich psychische Räume sind, bezieht er sich ebenfalls auf unbewusste Erfahrungen. Wines spricht von Urformen, die er als „pure use“ umschreibt und darunter Gebäudetypen gruppiert, bei denen es um Behausung und Bedachung im Allgemeinen geht. Diese versteht er als Äquivalent zu den Symbolen der alltäglichen Umgebung. Was Wines hier darlegt, liest sich wie eine Gebrauchsanweisung für Acconci, als hätte er den Text „narrative Architektur“ zum Ausgangspunkt seiner eigenen Interventionen genommen. Denn auch Wines spricht vom Kommentarcharakter der Intervention:

⁴²⁷ Von Moos, Stanislaus: Venturi, Rauch & Scott Brown, S. 30.

⁴²⁸ Wines, James: De-Architecture, S. 19.

„An application to this approach, for example, might use the inherent materials or methods of construction as a way of inverting the total significance of a building, as a way of changing community perception or the relationship of architecture to its immediate environment.“⁴²⁹ Alle von Wines aufgezählten Voraussetzungen einer narrativen Architektur, wie dass das Gebäude als politischer Protest funktionieren kann,⁴³⁰ ein soziales Ritual wiederherstellen kann oder dass die Gebäude ihre eigene Entstehung als Botschaft vermitteln, finden sich bei Acconcis Projekten, die ihre Aussage durch die Differenz zum vorhandenen Text erhalten.

In diesem Sinne ist Acconci ein postmoderner Künstler bzw. Architekt. Er beschäftigt sich dabei nicht nur mit der Erinnerung an bereits vorhandene Architektur und die an sie geknüpfte Erfahrung, sondern Erinnerungen können für ihn auch ausserhalb liegen. Es sind die Bildwelten von Filmen oder Romanen, die für ihn in Architektur umgesetzt werden sollen.⁴³¹ Er bezieht sich immer wieder auf Ridley Scotts Film „Blade Runner“, 1982, und die Idee einfach auf eine bestehende Stadt etwas oben drauf zu bauen,⁴³² während er z.B. bei „Garden with Fountain“, World Financial Center, New York, 1988, temporär, schreibt: *„it's as if the positions are frames of a movie: first the cars are outside, then they've broken through and gotten inside.“*⁴³³ Diesmal scheint er sich auf einen „Action“-film zu beziehen. Es können aber nicht nur Filmhandlungen sein, sondern er inszeniert auch Filmkulissen, wie in „Extra Spheres for Klapper Hall“, dessen Gestalt er als *„The result looks like the attack of the killer tomatoes“*⁴³⁴ bezeichnete – oder ganz allgemein eingefrorene Momente der Vergangenheit in Form einer Ruine (nach der Flut oder einem Tornado) bzw. Zukunftsszenarien. Von David Lynch hingegen habe er den Zoom übernommen: Den Blick von einer Welt in eine andere Welt, so Acconci.⁴³⁵

Interessant ist, dass in seinen von mir als dritte Werkphase herauskristallisierten sogenannten „Architekturen“, in denen er sich nicht mehr auf die vorhandene Architektur bezieht, sciencefictionartige Elemente auftauchen. Während in den Interventionen noch

429 Wines, James: De-Architecture, S. 16.

430 Ebenda, S. 11-12.

431 „The goal of public-art/architecture/public-action might be: to obviate the need for books and movies, to include what used to be the experience of books and movies within the experience of public space, to nurture beings who live out books and movies of their own, on their own and with each other“, Acconci, Vito: „Projections of Home“, 1988, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 390.

432 Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): Art becomes Architecture, S. 146.

433 Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 110.

434 Bayliss, Sarah: Inside, Outside, Upside Down, S. 151.

435 Acconci, Vito: (Why) is David Lynch important?, in: Parkett, No 28, 1991, S. 149.

die Ruine oder die Zerstörung zelebriert wurde, ist es nun das mobile und veränderbare Haus oder die Stadt, deren Formen fluid und durchlässig sind. „Mur Island“ ist das erste gebaute Beispiel und wurde nicht umsonst mit einem Raumschiff verglichen. Diese Tatsache, die sich auch mit Acconcis plötzlichen Science-Fiction-Texten deckt,⁴³⁶ würde meine Theorie des Subtextes unterstreichen, da nun der Haupttext fehlt und erst ein vollkommen neuer (anderer) Text geschrieben werden muss. Diese Projekte sind nicht mehr „blosse“ Anmerkungen, sondern formulieren eine Anspruchshaltung, unsere gebaute Zukunft mitzubestimmen.

436 „Heraus kam dabei eine Erzählung über einen Ort, den man entweder No-Men-Land oder No-Land nennen könnte. Es gab dort gewisse Probleme, die Frauen konnten No-Men-Land/No-Land für eine Zeitlang verlassen und in dieses andere Land gehen, um schwanger zu werden. Also entwickelten sie ein System, eine Art Blumencode aus unterschiedlichen Blumen, und wann man schwanger werden wollte, bekam man eine dieser Blumen und führte sie sich ein (...).“ Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Art becomes Architecture*, S. 117.

5.2. Bewegung

Ausgehend von der eigenen Körperbewegung im Raum, die beim Schreiben der Buchstaben auf einem weissen Blatt Papier beginnt, überträgt Acconci seine Bewegung und das Bewegt werden (durch ein Ereignis oder ein Schema) als Performance-Künstler auf den Betrachter im Museumsraum und Aussenraum, bis sich schliesslich die Installationen und dann die Architekturprojekte bildhaft oder tatsächlich bewegen.

Performance Art als Live-Präsentation vor Publikum dient oftmals als Sammelbegriff für Happening, Fluxus-, Event- oder Body Art. Was im deutschsprachigen Raum als „Aktion“ bezeichnet wurde, ist im angloamerikanischen Sprachraum die „Performance“. Der Begriff „Performance“ ist jedoch allgemeiner als der Begriff der „Aktionskunst“ und kann im speziellen Fall auch eine Video-Performance sein, eine Aufzeichnung einer Handlung, die nicht unbedingt vor Publikum stattgefunden haben muss. Aktionskunst dagegen ist zumeist politisch motiviert und bezieht sich auf die Agitation des Künstlers, der in Gesellschaftsprozesse eingreift. Beiden Kunstformen ist der prozessuale Charakter der Kunst zu eigen, von der teils Relikte oder auch Requisiten als Objekte übrig bleiben.⁴³⁷

Während Lea Vergine noch 1974 Performance als eine auf den Körper zentrierte Aktionsform versteht,⁴³⁸ fasst RoseLee Goldberg 1979 den Begriff weiter und bezeichnet jede künstlerische Äusserung vor Publikum, ohne schriftlich fixierte Dialoge, als Performance.⁴³⁹ Für Peggy Phelan ist eine Performance dagegen eine einmalige Aufführung, die keiner Dokumentation bedarf, weil sie sonst gerade ihren ureigenen Charakter verlieren würde.⁴⁴⁰ Philip Ursprung unterscheidet zusätzlich noch das Happening von der Performance: In der Performance wird vorgeführt, während ein Happening auf- oder durchgeführt wird.⁴⁴¹ Ich gehe im Folgenden davon aus, dass eine Performance ein einmaliges zeitlich begrenztes Ereignis, eine körperliche Aufführung ist, die unmittelbar vom Betrachter erfahren wird.⁴⁴² Die Performance richtet sich gegen das statische ästhetische Objekt und die Vermarktung desselben. Da Architektur ein statisches Phänomen ist und nicht ein flüchtiges Ereignis, ist der Begriff der Performance oder des Performers für die letzte Phase im Werk von Acconci

⁴³⁷ Siehe: Performance Art, in: The Dictionary of Art, hrsg. von Jane Turn, Bd. 24, Ohio 1996, S. 408.

⁴³⁸ Vergine, Lea: Body Art and Performance. The Body as Language (Original 1974), Mailand 2000, S. 27.

⁴³⁹ Goldberg, RosaLee: Performance Art: From Futurism to the Present (Original 1979), London 2001.

⁴⁴⁰ Phelan, Peggy: Unmarked: The Politics of Performance, London, New York 1993, S. 146.

⁴⁴¹ Ursprung, Philip: Die Grenzen der Kunst, S. 45.

⁴⁴² Angerer, Marie-Luise: Begriffe Performance und Performativität, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, S. 240.

missverständlich, weshalb ich den Begriff der Performativität bzw. der performativen Architektur verwende. Der Begriff des Performativen wurde in den 1990er-Jahren von Judith Butler wieder entdeckt und erlebte eine Renaissance in allen Kulturbereichen. Für Butler ist die Geschlechterbildung ein performativer Akt („doing gender“), wie sie es in ihren Büchern „Gender Trouble“ und „Bodies that matter“ formulierte.⁴⁴³ Performativität umschreibt sie als soziokulturell bedingtes Zitieren der geschlechtsspezifischen Normen und Gesetze, die wiederholt werden, um durch die Stilisierung des Körpers das eine oder andere Geschlecht darzustellen.⁴⁴⁴

Obwohl der Begriff ursprünglich aus der Linguistik stammt, wurde er in die Kunst- und Kulturwissenschaft übernommen. Im eigentlichen Sinne bedeutet ein performativer Akt nach John Langshaw Austin⁴⁴⁵ „Ich äussere mich sprachlich und vollziehe eine Handlung.“ Bis heute existiert keine einheitliche Lesart der Performativität,⁴⁴⁶ so dass Erika Fischer-Lichte alles Tun als performativ begreift und künstlerischen Installationen genauso wie Aktionen einen performativen Charakter zuschreibt.⁴⁴⁷ Ich möchte mich im Folgenden nicht mit Judith Butlers Auslegung von Performativität beschäftigen, weil Vito Acconci sich selbst nur sehr plakativ mit der Geschlechterfrage auseinandergesetzt hat und es ihm in seinen Arbeiten viel eher um allgemeine kulturelle Zuschreibungen und Konstruktionen ging, als um geschlechtsspezifische. Ausgehend von Austins Sprechakttheorie sind Acconcis Texte wie „I am moving my leg (...)“⁴⁴⁸ performativ. Sie sind, wie sich zeigen wird, die Voraussetzung für die beweglichen Architekturen. In der jüngsten Publikation zur performativen Installation von Angelika Nollert wird Acconci als Beispiel für die Frage herangezogen: „Wie kann Architektur (durch ihre Gestaltung und ihren Gebrauch!) performativ werden?“ Nollert fügt an, dass Vito Acconci durch seine Eingriffe in die Architektur und die Verwendung bestimmter Materialien architektonische Umwertungen vorgenommen habe.⁴⁴⁹ Diese Aussage gilt es nun zu verifizieren. Gerade die von Nollert unterschiedenen Phänomene der performativen Installation, zu der sie

443 Butler, Judith: Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity, London 1990; Butler, Judith: Bodies that matter. On the discursive limits of „see“, London 1993.

444 Angerer, Marie-Luise: Begriffe Performance und Performativität, S. 241.

445 Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart 1972 (Original 1962)

446 Nollert, Angelika (Hrsg.): Performative Installation, Köln 2003, S. 11.

447 Fischer-Lichte, Erika: Kulturen des Performativen, Frankfurt 1998.

448 Auszug aus einem unveröffentlichten Gedicht, 1968, in: Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 13.

449 Nollert, Angelika (Hrsg.): Performative Installation, Köln 2003, S. 11.

auch die performative Architektur zählt, lassen sich in Acconcis Œuvre wieder finden und dienen als Ausgangspunkt für die vorgenommene Einteilung.⁴⁵⁰

5.2.1. Gedichte, Fotos und Performances: Aufzeichnen der eigenen Körperbewegung

„Bereits in den Texten (...) bringt er die Physis der Sprache und in einem zweiten Schritt den eigenen Körper ins Spiel.“⁴⁵¹ Der Körper von Acconci wird erst in den Textereignissen⁴⁵² und dann in den Fototexten⁴⁵³, also ausserhalb der Textseite, tatsächlich sichtbar. Aber bereits in den Gedichten wird die Bewegung sowohl des Autors als auch der Leser thematisiert:

*„When I am reading this
I am upside down when“*⁴⁵⁴

Auf der anderen Seite wird der Produktionsprozess des Schreibens dem Schreiten durch einen Raum gleichgesetzt.⁴⁵⁵

*„I am going from one side to the other.
am
going
from
one
side
to
the
other.“*⁴⁵⁶

450 Im Frühwerk wird das Ereignishafte in die Materialität eingebunden, d.h. vor allem die Bewegung in der Zeit in Texten, Fotografien und Aktionen reflektiert. In einer zweiten Phase konstituiert die Performativität die Installation. Sie wird weniger zum Selbstzweck, als dass sie den Betrachter in den „Machines“ und mobilen Installationen einbezieht. Nollerts dritter Punkt, wenn die Installation selbst Performativität generiert, findet sich sowohl in den Anfängen der „Cultural Space Pieces“, als auch in ausgeprägter Form in der „Promenade Architecturale“ wieder. Sieh tatsächlich selbstständig bewegend Architektur bezieht die Alltagswelt mit ein, während schliesslich als fünftes und letztes Kapitel das Ausmass der Performativität laut Nollert nicht mehr vollständig vorhersehbar ist und die Architekturen zum Ereignis werden. Nollert, Angelika (Hrsg.): Performative Installation, S. 19.

451 Schütz, Heinz: Vito Acconci. Courtyard in the Wind, S. 36.

452 Als Textereignisse bezeichnet Wulf Herzogenrath die Aufzeichnungen von Bewegungen oder gesprochenen literarischen Stücken in der Zeit. Herzogenrath, Wulf: Von der Eigenaktion zur Raumsulptur für andere – zum Werk Acconcis in deutschen Ausstellungen, S. 6.

453

454 Dworkin, Craig: Language to cover a page, S. 39.

455 Acconci, Vito in conversation with Iglori, Paola, o.S.

456 Dworkin, Craig: Language to cover a page, S. 69.

Die leere Seite wurde nicht mit Inhalt gefüllt, sondern sie wurde zu einer Art zweidimensionalem Aktionsfeld für die Zeichen/Buchstaben. *„Writing of language works, Acconci has remarked that the space of the poem constituted a model space, a performance space in miniature or abstract form.“*⁴⁵⁷

Im folgenden Gedicht beschreibt Acconci seine eigene Aktivität, wobei er sich als Autor und Handelnder zugleich ins Spiel bringt, den Betrachter zwar anspricht, aber aussen vor lässt.

*„Now I will tell you a secret. I am nodding my head.
Now I will tell you the truth. I am stretching.
Now I will tell you something that can't be questioned. I am waving my hands.
Now I will tell you the facts. I am waving my leg.
Now I will tell you something you don't know. I am changing position.
Now I will tell you what I swear is true. I am turning around.
Now I will tell you something there is no reason to doubt. I am bending over.
Now I will tell you something that can be proven. I am raising my eye.
Now I will tell you something there is no denying. I am folding my arms.
Now I will tell you something that he says is so. I am shrugging my shoulders.
Now I will tell you something he says he read in the book. I am crossing my legs.
Now I am walking. Like this.
Now I am building it. That way.
Now I am removing it. In this manner.
Now I am putting it in place. Just like that.
Now I am looking at it. That's how.
Now I am taking it. This way.“*⁴⁵⁸

Dieses Gedicht kann als Übergang zu den Fotografien gelesen werden. Indem Acconci seine Körperbewegung zum Inhalt des Gedichtes macht, zeichnet er quasi seine Bewegung auf, ohne dass der Betrachter dies nachprüfen kann, was der Künstler auch in ironischer Weise thematisiert.⁴⁵⁹

Kate Linker schreibt dazu: *„Here language and page give way to body and space: the artists aim is no longer to materialize language but rather to materialize activity, inscribing the artist's presence in duration and extension.“*⁴⁶⁰ Jede Bewegung, wie z.B. den sich auf und ab bewegenden Arm hält der Künstler mit der Fotokamera in mehreren Bildern fest. Die Fotografien bilden zeitlich aufeinander folgende Bilder eines Blocks oder einer Reihe. Mit weisser und gelber Kreide ist unter den Fototafeln die Aktion, also

⁴⁵⁷ Linker, Kate: Vito Acconci, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, o.S.

⁴⁵⁸ Dworkin, Craig: Language to cover a page, S. 75.

⁴⁵⁹ Acconci, Vito im Gespräch mit Kunz, Martin, o.S.

⁴⁶⁰ Linker, Kate: Vito Acconci, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, o.S.

der Tatvorgang, der Ort und das Datum manifestiert, weshalb die Fotoarbeiten auch als Fototexte⁴⁶¹ bezeichnet werden. Die Zeitlichkeit wird einerseits durch die Abfolge der Fotos angedeutet, andererseits durch die Beschreibungen des Vorgangs. Durch das Miteinander-in-Beziehung-Setzen von Text und Bild wird der Inhalt, die räumlich-zeitliche Dimension der Aktion, festgehalten. Die Fotoarbeit „Throw“, 1969 (Abb. 138), besteht aus zwei Fotos von der Umgebung und ist mit folgendem Text betitelt: „1. *Reaching back, as if to throw a ball, and taking a photograph*, 2. *Carrying out the follow – through motion and taking a photograph*.“⁴⁶² Der Text klingt durch die Aufzählung von 1. und 2. wie eine Übung oder Handlungsanweisung, die ausgeführt und fotografisch dokumentiert wird. Es ist unklar und in der Sekundärliteratur bisher kaum diskutiert worden, ob sich Vito Acconci vor der Aktion die Übungen überlegt hat, der Text also schon bestand, oder ob der Text tatsächlich ein Festhalten der Performance im Nachhinein ist, zumal der Künstler selbst beteuert, dass es nur Aktionen waren, um ein Foto zu erhalten.⁴⁶³ Sylvie Mokhtari verweist auf die „Street Work“-Texte, die vor den eigentlichen Aktionen publiziert wurden, d.h. „Following Piece“, 1969, wurde erst danach ausgeführt: „*These descriptive texts show the programme of activities in a public space. They put them in a context and measure the modalities*.“⁴⁶⁴ Ich gehe im Folgenden wie Frazer Ward⁴⁶⁵ davon aus, dass die Texte vorher entstanden sind, was für die konzeptionelle Anlage der Architekturprojekte von Bedeutung ist. Es stellte sich zudem im Laufe dieser Arbeit heraus, dass die sogenannten Fototexte erst im Nachhinein für die Ausstellung in der Rhona Hoffman Gallery 1988 produziert wurden, d.h. die Fotos gab es 1969 als Einzelaufnahmen und die Texte separat als Skript.⁴⁶⁶ Dies ist zum einen ein Hinweis darauf, dass Acconci rückwirkend seine eigenen Arbeiten manipulierte, denn zu diesem Zeitpunkt schien es ihm wichtig, diese als „Kunstwerke“ zu vermarkten, u.a. weil er seine public art Projekte finanzieren musste. Zum anderen aber bestätigt es meine These, dass die Texte schon vorher bestanden und dann erst das Foto entstand.

Vergleicht man die Arbeit „Throw“ mit der Videoarbeit von Bruce Nauman „Bouncing Two Balls between the Floor and the Ceiling with Changing Rythms“, 1968 (Abb. 139),

461 Ebenda.

462 Zitiert nach: Onorato, Ronald J.: Vito Acconci, S. 9.

463 „(...) the activity was performed only to cause a photograph“, siehe: Acconci, Vito: „Notes on my Photographs“, 1969-70, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci, Photographic Works, o. S.

464 Mokhtari, Sylvie: From 0 to 9, S. 183.

465 Ward, Frazer: Some Relations between Conceptual and Performance Art, in: Art Journal, Vol. 56, 1997, S. 36.

466 E-mail Korrespondenz von Vito Acconci mit Philipp Kaiser (15.11.2009).

so wird die konzeptuelle Anlage beider Arbeiten ersichtlich. Während sich Nauman beim Auffangen von Bällen vor laufender Kamera filmt, nachdem er sich selbst diese Regel auferlegt hatte, imitiert Acconci die Aktion des Ball-Werfens. Im Unterschied zu den Fotografien von Dennis Oppenheim, der seine Land-Art-Arbeiten dokumentiert, oder Bruce Naumans Video handelt es sich bei den Fototexten Acconcis nicht um eine reine Dokumentation⁴⁶⁷ der Performance, zumal Text und Bild ja erst später zusammengesetzt wurden, sondern es ist die Übersetzung der Körperbewegung im Raum in ein zweidimensionales Medium. Die Kombination aus Bild und Text simuliert die Bewegung des Körpers.

Zuerst sind es alltägliche Bewegungen, wie „Throw“, „Jump“, „Spin“ etc., die Acconci durchführt und aufzeichnet, dann misst er die Ausmasse des Körpers mit der Fotokamera „Stretch“, 1969 (Abb. 140).⁴⁶⁸ Auch die Fotokamera als Medium interessiert den Künstler. In der selbstreflexiven Arbeit „Blinks“, 1969 (Abb. 141) setzt er das Klicken des Auslösers mit dem Blinzeln des Auges gleich. Was Christine Poggi als Analyse einer Phänomenologie des Sehens versteht,⁴⁶⁹ ist viel weitreichender auch eine Analyse des eigenen Körpers und der Bewegung. Denn die Ereignisse zwischen den Bewegungen können ebenfalls zum Inhalt des Bildes werden, wie der festgehaltene Moment zwischen „fallen“ und „gefallen“ wie in „Fall“, 1969 (Abb. 142).

Acconci versucht exemplarische Abläufe objektiv zu betrachten. Die Bewegung des Körpers wird jedoch nur indirekt aufgezeichnet. Die Kamera funktioniert dabei als eine Art Prothese.⁴⁷⁰ *„My body as a system of possible movements transmitted from my body to the environment (the environment as a system of possible movements transmitted from the environment to my body) (...)“*⁴⁷¹ Der Körper kann nie isoliert gesehen werden, er wird von der Umgebung bewegt. Umgekehrt wird die Umgebung durch das Eingreifen des Körpers verändert, so dass Raum und Körper sich gegenseitig durchdringen. Nach Kate Linker erscheint das Selbst – hier auch gleichzusetzen mit dem Körper – als

467 In einem Gespräch mit Studenten wehrt er sich dagegen dass sie Dokumente einer Performance seien: Siehe Acconci, Vito in conversation at Acconci Studio, New York, Director Christine Poggi and Aaron Levy, filmed by Chadwick Jenkins, New York 2008.

468 „Throughout this works the body is described in a nominalistic manner as a composite of measurements and motions – a collage of length, width and muscular capacities, all of them intransitive, all of them directed, that is towards the self.“ Linker, Kate: Vito Acconci, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Work, o.S.

469 Poggi, Christine: Following Acconci/Targeting Vision, S. 256.

470 „The camera functions as the perfect accomplice of the body, locating, marking and ‚placing‘ it in the most instrumental way.“ Linker, Kate: Vito Acconci, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, o.S.

471 Acconci, Vito, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, o.S.

Abdruck in der Umgebung.⁴⁷² Deutlich wird der Einfluss von Merleau-Ponty, der den Körper nicht mehr als Objekt im Raum versteht, sondern: „*We grasp external space through our bodily situation. A 'corporeal or postural schema' gives us at every moment a global, practical, and implicit notion of the relation between body and things, of our hold on them. A system of possible movements, or 'motor projects', radiates from us to our environment. Our body is not in space like things; it inhabits or haunts space.*“⁴⁷³

Man beachte hier den ähnlichen Wortlaut bei vorher Gesagtem von Acconci!

Der Vergleich der Arbeit „Lay of the Land“, 1969 (Abb. 143), von Vito Acconci, mit Dan Grahams Super-8-Film „Roll“, 1970 (Abb. 144), veranschaulicht das buchstäbliche Eindringen in den Umraum und die Ähnlichkeiten zwischen den zeitgleichen künstlerischen Positionen. Acconci lag auf dem Boden und machte 5 Fotos, indem er die Kamera jeweils an seinen Füßen, Knien, an Bauch, Brust und am Kopf hielt. Die Fotografien sind das Produkt einer Aktivität, die der Bestimmung der Beziehung zwischen der Person und dem sie umgebenden Raum dient.⁴⁷⁴ Die Fototafeln sind horizontal angeordnet. Es sind Fragmente, die den Blick oder die Position von Acconci in der Umgebung nur ungenau zeigen, ihn jedoch keineswegs abbilden, weshalb Poggi hier von der Spaltung des Selbst in ein Ich und ein Selbst spricht.⁴⁷⁵ Dan Graham dagegen wälzte sich mit der Kamera auf dem Boden und filmte die Umgebung. In einer zweiten Kameraeinstellung ist der Künstler mit der Kamera in der Hand am Boden zu sehen, wie er sich dreht, d.h. die Entstehung der Bilder wird durch die Dokumentation reflektiert und sichtbar gemacht.⁴⁷⁶ Zur Fotoserie „Drifts“, 1970 (Abb. 145) lautet die Projektbeschreibung wie folgt: „1. *Rolling towards the waves as the waves roll towards me; rolling away from the waves as the waves roll away from me.* 2. *Lying on the beach, in one spot, as the waves come up to different places around me.* 3. *Making use of my wet body: shifting around on the sand, and letting the sand cling to my wet body.*“⁴⁷⁷

In der dritten Aktion, die mit neun Fotos als Abfolge der Bewegung des Künstlers im Sand dokumentiert wird, ist die Ähnlichkeit zu Dan Grahams zweiter Kameraperspektive

472 Linker, Kate: Vito Acconci, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, o.S.

473 Merleau-Ponty, Maurice, 1962, zitiert nach: Poggi, Christine: Following Acconci/Targeting Vision, S. 257.

474 Torcelli, Nicoletta: Vito Acconci, S. 73.

475 Poggi, Christine: Following Acconci/Targeting Vision, S. 258.

476 „In solchen Motiven (Anm. d. Verf., Ausmessen des Sehfeldes, Anziehen und Abstossen, privat und öffentlicher Code und Simultanität von Kontrollieren und Kontrolliertwerden) gleichen sich Acconcis und Grahams Arbeiten aufs Haar.“ Siehe: Metzger, Rainer: Kunst in der Postmoderne, S. 208.

477 Zitiert nach: Acconci Vito: Beschreibung „Drifts“, in: Museu d'Art Contemporani de Barcelona u.a.(Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, S. 210-211.

ebenso offensichtlich wie ein Bezug auf Yves Kleins „Anthropometrien“, 1960 (Abb. 112). Während Klein nackte Frauen in Farbe tunkte und ihren Körper quasi als Pinsel benutzte, mit dem er das Papier bemalte, setzt Acconci seinen eigenen Körper zum Malen ein. Folglich gibt es keine Zwischeninstanz, keinen Dirigenten mehr, der Zeichen auf die Leinwand setzt, sondern die Aktion selbst bestimmt den Umraum, verändert ihn. Der Künstlerkörper schreibt sich buchstäblich in den Raum ein, denn der Sand bleibt an seinem Körper kleben. Damit überträgt Acconci die Ideen der Minimal Art auf sich selbst, indem er seinen eigenen Körper als Objekt im Raum einsetzt. In Aktion 1 versucht er einerseits, den Wellen als äusseres System ein eigenes System entgegenzuhalten, andererseits ordnet er sich ihm unter (Aktion 2) und wartet, bis die Wellen seinen Körper durchdringen. *„Viele frühe Arbeiten von 1969 gestalteten sich beinahe als Anleitungen, Schemata, womit ich herausfinden konnte, weshalb ich mich im Raum bewegte.(...) Die 1969-Stücke handelten vor allem davon, eine Situation aufzugreifen, die bereits existierte, und eine Möglichkeit zu finden, mich in dieser Situation zu verketten (...).“*⁴⁷⁸

Nun unterwirft sich der Künstler gewissen Konzepten, Regeln oder Übungen wie z.B. in „Activity: Step Piece“, 1970 (Abb. 146). In dieser Aktion hat sich Acconci selbst die Regel auferlegt, solange zu steppen, bis er ermüdet. Die Bewegung und deren Dauer sind also von einem übergeordneten System abhängig, von der Spielregel und der eigenen körperlichen Ausdauer, und deswegen vergleichbar mit der Videoperformance „Bouncing Two Balls Between the Ceiling with Changing Rythms“ von Bruce Nauman. Protokolle der Aktionen, nicht jedoch das der Übung zugrunde liegende Programm oder die Handlungsanweisung an sich, wurden als schriftliche Artefakte mit drei Fotos des Künstlers, wie er auf den Hocker steigt, gezeigt. In der ein Jahr später entstandenen Videoarbeit „Adaptation Study (Blindfolded Catching)“, 1970 (Abb. 148), die sich wiederum die bereits erwähnte Arbeit von Bruce Naumann „Dancing two balls“ zum Vorbild nimmt, versucht der Künstler mit verbundenen Augen einen Ball zu fangen, der ihm (von einem äusseren System) zugeworfen wird. *„(...) when the performer makes a move, the consequences of his behaviour can control his next move.“*⁴⁷⁹ Er lässt den unbekannt bleibenden Raum (oder die werfende Person) zurückschlagen, macht diesen also zu einem aktiven, unberechenbaren Part.⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ Acconci, Vito im Gespräch mit Kunz, Martin, o.S.

⁴⁷⁹ Acconci, Vito: „Some Notes on Activity and Performance“, 1970, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 351.

⁴⁸⁰ Wie es dann später in der Werkgruppe der „Machines“ potentiell angelegt wurde.

5.2.2. Cultural Space Pieces: Bewegung des Betrachters auf einer Bühne

Das Vorführen von Bewegungen findet in den eigentlichen Performances von 1970-1972 statt, die teils vor Publikum, teils auch nur vor der Videokamera aufgeführt werden. Dabei geht es nicht mehr um die Bewegung des Künstlerkörpers in der Zeit, sondern um das Übertreten von Privaträumen und das Eindringen in die psychischen Strukturen des Selbst oder eines Anderen (Kapitel 5.3.) – bis dann als logische Konsequenz schliesslich in den „Cultural Space Pieces“ der Betrachter ins Blickfeld rückt. In diesen Installationen zieht sich Acconci als Person zurück und übergibt dem Betrachter die Rolle des Performers: *„In order to give ‘you’ more room to move, I had to get out. (...) Once I ‘left the stage’, once I was behind the scenes, the space turned from a performance area to a potential performance area.“*⁴⁸¹

Acconci evoziert in diesen Arbeiten einen mentalen Raum durch die Präsenz seiner Stimme und versucht damit den Betrachter buchstäblich in die Ecke zu treiben und ihn agitatorisch zum Handeln aufzufordern. Während sich Acconci vorher selbst in seinen Übungen oder auch in Performances Stress aussetzte, so bedrängt er nun den Betrachter zusätzlich durch die umgebende Architektur, indem er den bekannten Kunst-Raum verfremdet und neue räumliche Begebenheiten aus einfachen Wänden und Böden konzipiert. In „The Middle of the World“, 1976 (Abb. 149) in der Fine Arts Gallery, Wright State University, Dayton, Ohio, brachte Acconci eine Plattform zwischen dem Balkon und dem eigentlichen Ausstellungsraum der Galerie an und verband diese über Strickleitern. Vier Lautsprecher hingen dazwischen, aus denen abwechselnd Fragen wie „What do you know? Do you know what they say?“ ertönten. Wenn ein Besucher die Plattform erklimmt, bewegt sich diese und erzeugt eine wackelige Situation, ebenso wie die Sätze, die gebrochen gesprochen sind und zu einer Stimme werden: „We know where we are, we know where we are“. Über ein lautes „Break“ beginnt die Fragerei von neuem. Damit schafft der Künstler in verschiedener Hinsicht einen potentiellen Raum, in dem er selbst einerseits anwesend sein und das Ganze überwachen könnte, wo andererseits aber auch die Plattform labil werden könnte, wenn zwei Besucher gleichzeitig emporklettern.

⁴⁸¹ Acconci, Vito im Interview mit Kunz, Martin, o.S.

5.2.3. Machines: Potentiell bewegliche Installationen

Bei den 1978 unter dem Oberbegriff „Machines“ zusammengefassten Arbeiten, die vorwiegend im Kunstraum installiert wurden, scheint es, als ob der Betrachter die Dinge selbst in Aktion versetzen könnte. Die Maschinen werden dabei zum Ersatz des Künstlers.⁴⁸² Die Potenzialität des Raumes ist ins Gefährliche gesteigert, als ob der Raum zurückschlagen könnte, wie es der Künstler selbst in seiner Performance „Claim“, 1970 vorführte (siehe Kapitel 5.3.). Er baut dazu „Schleuderwerkzeuge“ ein, die so angebracht wurden, als könnten sie sich in Bewegung setzen. Acconcis Maschinen erinnern dabei nie an reale Maschinen im Gegensatz zu zeitgleichen Arbeiten von Dennis Oppenheim oder Alice Aycock. *„The viewer supplies the ‘what if’ necessary to set the apparatus in motion, permitting the detonation and destruction of the oppressive structure of the institution that temporarily houses it.“*⁴⁸³

Die Raumelemente könnten durch das bewusste oder unbewusste In-Bewegung-Setzen durch den Betrachter als selbstständig handelnde Wesen funktionieren. In der Arbeit „People Machine“, 1979 (Abb.150), hängen Leitern aus den offenen Fenstern der Galerie. Vom Dach wurden Kabel ins Innere der Galerie gespannt und an den Enden im Fenster jeweils Sitze einer Schaukel angebracht, unter denen sich ein Lautsprecher befand, aus dem u.a. der Satz ertönte „You are wonderful.“ Die Aussage sollte sowohl ein Wohlgefühl vermitteln, als auch eine Bedrohung für den Einzelnen sein, den Erwartungen der Gesellschaft immer wieder entsprechen zu müssen. Durch ein anderes Kabel wurden die Schaukeln mit einem Katapult, bestehend aus einem Aluminiumschild, das um die Ecke von zwei Räumen aufgespannt war, verbunden.⁴⁸⁴ Am einen Ende war ein Ball, am anderen Ende eine Flagge montiert. *„If one swing is unhooked, swing after swing will swing out of the window, the catapult will be released, the ball will be shot, the flag will wave before it falls into a heap on the floor.“*⁴⁸⁵ Mit dieser Aussage zu seiner eigenen Arbeit suggeriert Acconci eine Abfolge von Bewegungen, die wie ein Film ablaufen könnte.

482 Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania: Machineworks: Vito Acconci, Alice Aycock, Dennis Oppenheim, Washington 1981, S. 37.

483 Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 100.

484 Im Architekturprojekt für Las Vegas „Proposal for City Hall“, Las Vegas, 1989, findet sich dieses Element wieder.

485 Acconci, Vito zitiert nach: Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 103.

5.2.4. Mobile Installationen: Betrachter bewegen Zeichen

Die vom Titel her verwandte Arbeit zu „People Machine“ ist „People Mobile“, 1979 (Abb. 151). Schon die Veränderung des Titels zeigt einen Wandel im Werk von Acconci. „People Mobile“ kann als Übergangsarbeit der statischen Installationen zu den transportablen oder mobilen Häusern gelten.⁴⁸⁶ Als Fahrzeug kann das „People Mobile“ an jeden öffentlichen Platz bewegt und die auf der Ladefläche mitgeführten Stahl-Platten von den Betrachtern zu einem Dach oder Sitzbänken ausgefaltet werden. Über Lautsprecher hört man den Künstler vollkommen widersprüchlich über den Terrorismus reden: *„I promise you, this time, terrorists, we're ready for you (...). I promise you: every terrorist will have a home here (...).“*⁴⁸⁷

Die bedrohliche Ausstrahlung der zu einer Maske ausgeschnittenen schwarzen Plane, welche die Front des Autos bedeckt, die schweren, an Richard Serra erinnernden Platten und die agitatorischen Lautsprecherdurchsagen werden im Folgenden zu mobilen Zeichen, die der Betrachter selbst aufbauen muss. Dabei verschwinden die Stimme und auch die Texte von Acconci. *„He made sculptures with moving parts that served no purpose beyond their movement, ungainly furniture, houses that don't house, cars that don't convey, and provocatively sexual moving objects.“*⁴⁸⁸

In der Arbeit „Gang Bang“, 1980 (Abb. 152), kombiniert Acconci den transportablen Charakter mit dem Selbst-Aufrichten der Häuser. Zehn Autos, wovon neun mit riesigen Penissen bestückt waren, die sich beim Fahren entfalteten, verfolgten ein Auto mit einer sich aufblähenden weiblichen Brust. Unweigerlich fühlt man sich an Woody Allens Film „Everything You Always Wanted to Know About Sex (But Were Afraid to Ask)“, 1972, erinnert, wo eine riesige vergrößerte, aufgeblasene Brust den Hang hinunterkugelte (Abb. 153). Was bei „Gang Bang“ noch als eine Art Happening stattfand, dirigiert vom Künstler, vollzieht sich in den verschiedenen Häusern auch ohne direkte Aufforderung, denn die Arbeiten rekurrieren auf einen spielerischen alltäglichen Umgang, den jeder vom Gebrauch einer Schaukel oder eines Go Karts her kennt. Der Betrachter kann sich nun sein Haus selbst aufbauen, wie z.B. das „High-Rise“, 1980 (Abb. 10), bei dem an der Aussenfassade des aufklappbaren Objekts ein Penis aufgemalt worden war. Der Besucher bringt das Haus zum Stehen, indem er auf einem Go Kart fährt. Wenn er

⁴⁸⁶ Sobel, Dean: From Thought to Monument, S. 19.

⁴⁸⁷ Zitiert nach: Rickey, Carrie: Vito Acconci: The Body Impolitic, in: Art in America, Oktober 1980, S. 121.

⁴⁸⁸ Rian, Jeffrey: Reconnecting Art and Life, S. 27.

absteigt, klappt das Gebäude wie ein Kartenhaus zusammen. Ohne den Betrachter kommt das Kunstwerk nicht zustande, bzw. dessen Bedeutung entschlüsselt sich nicht.⁴⁸⁹ Im Vergleich mit Claes Oldenburgs erstem tatsächlich aufgestellten Denkmal, dem „Lipstick Monument for Yale University“, 1969 (Abb. 154), wird deutlich, wie stark der Betrachter bei Acconci Teil der Sinnproduktion ist. Denn der ebenfalls durch politische Redner aufblasbare Lippenstift auf einem Panzerfahrwerk, bleibt auch in schlaffem Zustand lesbar. Er ist aber ebenso zweideutig konnotiert wie bei Acconci, sollte aber noch zusätzlich Tatlins Denkmal der 3. Internationalen in Erinnerung rufen.

Acconci entwirft im Folgenden immer wieder mobile Objekte. In „Personal Island“, 1993 (Abb. 155), wurde ein Stück Land symbolisch abgetrennt. Tatsächlich wurde eine neue schwimmende Plattform gebaut, die durch die Ruderbewegung des Benutzers vom ursprünglichen Land wegbewegt werden konnte. Anstelle eines „Mobile Home“ konzipierte Acconci also ein „Mobile Land“. Schon Robert Smithson hat 1970 mit „Floating Island to travel around Manhattan“ (Abb. 156) eine schwimmende Insel mit Bäumen skizziert, die von einem Schiffskahn auf dem Wasser überall hin transportiert werden kann. Im Unterschied jedoch zu dieser Arbeit durchdringen sich bei Acconci Land und Boot, so dass man nicht mehr weiss, was nun statisch und was eigentlich beweglich ist.⁴⁹⁰

5.2.5. Promenade Architecturale: Betrachter soll in Bewegung versetzt werden

Das unrealisiert gebliebene Projekt „Art Walks“, 1988-1989⁴⁹¹ (Abb. 157), bildet zum einen die Schnittstelle zwischen den skulpturalen und den architektonischen Interventionen, zum anderen zeigt das Projekt am deutlichsten einen Zusammenhang zwischen Acconcis eigener Bewegung im Aussenraum, der Bewegung des Betrachters in den „Cultural Space Pieces“ und den architektonischen Projekten. Acconci wurde mit dem Architekten Steven Holl zu einer Zusammenarbeit eingeladen.⁴⁹² Die Aufgabe lautete, sieben Strassenblöcke zwischen dem Weissen Haus und dem Capitol in

489 Die Dimension der Betrachterbeteiligung wird in „Community House“, 1981, noch erweitert, weil hier drei Personen interagieren müssen, bis die Installation funktioniert. Wulf Herzogenrath nennt die Installation ein „Stück“, das man gemeinsam erleben kann, siehe: Herzogenrath, Wulf: Von der Eigenaktion zur Raumsulptur, S. 10.

490 Siehe auch: „Courtyard in the Wind“, München, 1997-2000, realisiert.

491 Acconci datiert die Arbeit in seinem Werkverzeichnis auf 1990, die Unterlagen zeigen aber, dass das Projekt schon früher entworfen wurde, siehe Anhang und Werkverzeichnis, in: Museu d'Arte Contemporani de Barcelona (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005.

492 Die Pennsylvania Avenue Development Corporation suchte explizit ein interdisziplinäres Design Team.

Washington wieder zu beleben.⁴⁹³ Das Projekt sollte sowohl Strassenmöblierungen, Licht, Gehsteige, Landschaftsgestaltung, Verkehrshinweise und Informationen zu den einzelnen am Weg liegenden Museen enthalten.

In den „Art Walks“ muss der Besucher dem vorgegebenen Weg folgen, kann sich zwar zwanglos an bestimmten Orten setzen, wird aber immer mit Aufforderungen durch Lautsprecher in den Möbeln konfrontiert. Die Walks sind in ein Programm mit elf Befehlen, wie „Sit down“, „Drink water“, „Eat“, „Look up“, „down“, „around“ unterteilt. Es wird zudem ein *automatisches Programm* wie das Atmen von einem *möglichen Programm* unterschieden, das erlaubt in kleinen Bars als Einzelperson oder auch Gruppe zu sitzen.⁴⁹⁴ Wie in den Museumsarbeiten von Andrea Fraser, z.B. „The Fairy Tale: A Gallery Talk“, 1986, in denen die Künstlerin die Museumsbesucher durch die Keller und Archivräume des Museums führte, beschäftigen sich Acconci/Holl, wie es die Aufgabe erforderte mit dem öffentlichem Raum zwischen den Museen. Unterstützt werden die sprachlichen Aufforderungen, was wo zu tun ist, durch die gestaltete Umgebung, wie es die vier Zeichnungen mit Texten illustrieren, die aus der Hand Acconci stammen: Ein Vorschlag war eine doppelt in sich verdrehte Rampe, einer Möbius-Schleife vergleichbar, wo der Benutzer nicht mehr weiss, wo er herkommt und hingeht. Eine weitere Idee war, eine Aussichtsplattform aufzustellen, um einen Überblick und die Kontrolle über das Gelände zu erhalten. Zwei weitere Entwürfe zeigen Gehwege, die sich durch ein Volumen aus Bäumen schlängeln und einen Vorschlag mit unterschiedlich zueinander gekippten Böden. Diese vier Studien weisen bereits die Hauptmerkmale der späteren architektonischen Projekte in den 1990er-Jahren auf: die Möbius-Schleife, die „Shifting Spaces“ und die verschiedenen „Stripes“. *„We can consider the city as a place to be seen (the city appears in a series of cinematic images: zoom-shots in the front of the person walking, tracking-shot along the side (...); and at the same time, as a place to be felt (...).“*⁴⁹⁵

Nun bietet Acconci dem Betrachter nicht mehr nur die fotografierte Umgebung aus der Perspektive des eigenen Körpers an, sondern baut für diesen eine Film- oder Theaterkulisse im Stadtraum, wie zuvor bei den „Cultural Space Pieces“ im Innenraum des Museums. Über die prozesshafte Wahrnehmung von Einzelbildern, die sich durch

493 Die zweiseitige Projektbeschreibung ist maschinell verfasst und wurde von Steven Holl und Vito Acconci gemeinsam per Telefon erarbeitet, so Acconci. Sie befindet sich zusammen mit Skizzen und der Einladung mit dem Programm im Archiv von Acconci, wurden jedoch bisher noch nicht publiziert.

494 Siehe auch das Projekt „Name calling chair“, 1984.

495 Siehe: Acconci, Vito: Beschreibung „Art Walks“, Washington 1990 mit Steven Holl.

die Bewegung des Betrachters nach und nach zusammensetzen, entfaltet sich der Stadt- oder Landschaftsraum. Hier bezieht sich Acconci auf Gestaltungsprinzipien des englischen Landschaftsgartens des 18. Jahrhunderts, dessen wesentlichste Elemente die Bewegung und das gleichzeitige Erblicken von Einzelsequenzen sind.⁴⁹⁶ Über das Gehen, also die Körperbewegung, konstituiert sich die Erkenntnis, setzt sich ein Gegenstand aus verschiedenen Ansichten zu einer Einheit zusammen, wodurch die allegorische Landschaft Effektqualitäten erhält, wie es Martin Warnke zusammenfasste.⁴⁹⁷ Ruinen werden angelegt, Vulkane erzeugt, Grotten und Wasserspiele inszeniert,⁴⁹⁸ und damit verwandelt sich die Landschaft in begehbare Bilder. Analog zum englischen Garten, bei dem die Begehbarkeit der Natur gleichzusetzen ist mit politischer Freiheit, versteht Acconci das Bewusstsein über die eigene Betrachterposition.⁴⁹⁹ *„The landscape, instead of being an object of sight, it's an object of touch – an object of the body's insertion into the landscape. Instead of being the passive receiver of sight, the landscape becomes the active agent of motion: the landscape moves as it's subjected to motion, as it's moved into and moved through. The landscape rises and falls; it can be considered as a series of horizontal planes, parallel horizontal planes going from below ground to above ground.“*⁵⁰⁰

Im Vergleich zu Richard Serras Arbeit „Shift“, 1970-1972 (Abb. 158), und Acconcis Arbeit „Proposal for Autry Park“, Houston, 1990 (Abb. 65), und der Auseinandersetzung über das Pittoreske von Yve-Alain Bois⁵⁰¹ werden die Gemeinsamkeiten und unterschiedliche Herangehensweisen deutlich. Während die Arbeit „Shift“ aus einem performativen Akt entstanden ist, indem der Künstler mit Joan Jonas während fünf Tagen die Grenzen der Landschaft als grösstmögliche Distanz zwischen zwei Personen, ohne sich aus den Augen zu verlieren, eruierten, so ist Acconcis „shifting ground“ ein Zusammensetzen verschiedener Neigungswinkel von Ebenen, die sowohl als Wegführung wie auch als Rückwände für Sitzgelegenheiten dienen. Sie scheinen aus der Vogelperspektive entworfen zu sein und gleichen einem Marmelspiel, in dem der

496 In Abgrenzung zum französischen Garten, der durch seine symmetrische Anordnung und die gezähmte Natur charakterisiert ist, besteht der englische Garten aus verschlungenen Wegen und scheinbar „natürlicher Natur“.

497 Warnke, Martin: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, 5. Ausgabe, München/Wien 1996, S. 89ff.

498 Diese Motive tauchten bei den allerersten Projekten von Acconci wie in „Land Ho!“, 1985, auf.

499 „As landscape, land recedes into the distance; landscape is land in perspective, – you're the viewer, it's your perspective, the land is yours, you're the landlord.“ Acconci, Vito: „Bodies of Land“, 1992, S. 12.

500 Ebenda, S. 30.

501 Bois, Yve-Alain Bois: Ein pittoresker Spaziergang um Clara-Clara herum, S. 44-64.

Betrachter vom einen ins andere Feld gerät, während Serra 1:1 Modelle von seinen Verortungen im Raum baute. Dies scheint bei diesen beiden (Landschafts-) Arbeiten der einzige Unterschied zu sein. Betrachtet man jedoch Serras skulpturale Werke und Acconcis Platzgestaltungen so zeigen sich die Differenzen. Das Merkmal, das Bois in seiner Textpassage über die Filmsequenzen von Eisenstein und über Piranesis Carceri herauschält, ist, dass das Zentrum als Durchgangsort funktioniert und das Drumherumgehen wie bei „Rotary Arc“ oder „Clara-Clara“ von Serra filmgleich in verschiedene Ansichten zerfällt. Die räumliche Kontinuität funktioniert dabei trotz abrupter Diskontinuitäten, da die Diskontinuität bereits in der Skulptur (im Fragment) angelegt wurde.

Wichtig ist seine Folgerung, dass dadurch die Einheit der Erzählung zerstört wird,⁵⁰² – und deswegen könne er auch nicht mit den englischen Landschaftsgärtnern in einem Zug genannt werden, die überall kleine Bilder anlegen würden. Acconci dagegen produziert gerade das, gegen das Serra sich zur Wehr setzt, und so ist seine Gleichsetzung von Wort- und Interpunktionssetzungen mit der Aussage des Meisters des pittoresken Gartens vergleichbar: *„Er hat mir gesagt, dass er seine Kunst mit der literarischen Komposition vergleiche: Da, sagte er, indem er mit seinem Finger zeigte, setze ich ein Komma. Und dort – indem er auf eine andere wies – mache ich einen Doppelpunkt, denn dort ist eine entschiedene Wegkehre notwendig; an anderer Stelle, wo eine Unterbrechung wünschenswert ist, um die Aussicht zu beleben – setze ich eine Parenthese; dann kommt der Schlusspunkt, und danach beginne ich mit einem neuen Gegenstand.“*⁵⁰³

5.2.6. Animierte Architektur: Simulierte Bewegung durch Bewegung des Betrachters

Wie Bewegung nicht nur in der Landschaft, sondern auch in der Architektur dargestellt werden kann, zeigen die expressionistischen Architekturen von Erich Mendelsohn oder Heinrich Finsterlin. Über den Werkstoff Beton wurde es in den 1920er-Jahren möglich, bewegte Formen in Architektur umzusetzen. Aerodynamische Kurven wurden vor allem für Verkehrsgebäude oder Eckhäuser eingesetzt, um Geschwindigkeit metonymisch zu repräsentieren. Die Darstellung von Bewegung durch eine organische Formsprache

⁵⁰² Ebenda, S. 55.

⁵⁰³ Zitiert bei Wiebenson, Dora: *The Picturesque Garden in France*, Princeton 1978, Anm. 86, S. 74 (nach Bois S. 64)

im Sinne der modernen Architektur interessiert Acconci nicht.⁵⁰⁴ In einem frühen Projekt „Proposal for a Playing Field“, Mc Lean, Virginia, 1988 (Abb. 159), wird deutlich, wie Acconci Bewegung in der Architektur darstellt. Er vervielfältigt das existierende Haus und lässt dessen Repliken unterschiedlich stark in den Boden einsinken. Was hier noch relativ einfach als Ablauf von Einzelbildern quasi in Zeitlupe funktioniert, wird Jahre später durch die Bewegung des Betrachters zu einer Bewegung der Skulptur animiert. Beim Projekt „Screens for a Walkway Between Buildings and Buses and Cars“, Tokio, 1999-2000, realisiert (Abb. 78), ist die Perspektive der Wellenbewegung auf den schreitenden Passanten ausgerichtet, der den Bahnhof betritt. An einem bestimmten Anfangspunkt vervollständigen sich die beiden Bogenhälften zu einem Bogendurchgang, der sich zu beiden Seiten teilt, als würde man durch einen Vorhang aus Wasser schreiten.⁵⁰⁵ Die zersplitterten Einzelwellen in Spiegelglas und blauem Plexiglas reflektieren einerseits die Veränderungen des Himmels und erzeugen dadurch eine bewegte Oberfläche und werden andererseits durch das Gehen des Betrachters wie ein Daumenkino zu einer Bewegung addiert.⁵⁰⁶ Die Idee, Einzelbilder als eingefrorene Momentaufnahmen gleich einer Fotografie in der zeitlichen Abfolge nacheinander ablaufen zu lassen, wie es in der bildenden Kunst Marcel Duchamp mit seinem Bild „Nu descendant un escalier, No 2“, 1912-1914 (Abb. 160), aufzeigte, ist Acconcis Strategie vergleichbar. Schon Kate Linker stellt eine Verbindung der Fotoarbeiten Acconcis mit den Fotosequenzen von Eadweard Muybridge her (Abb. 161),⁵⁰⁷ die für Duchamps Simultandarstellung des Körpers ebenfalls Vorbild waren. Während der Betrachter damals die Aktionen im Vorbeigehen betrachten und lesend nachvollziehen konnte, schreitet er nun durch die Architektur hindurch.

Zieht man Greg Lynns Haus „H2“ in Schwechat, Wien, 1996 (Abb. 162), als Vergleich heran, zeigt sich eine ähnliche Haltung. Denn in Lynns Haus wird die Form durch den Sonneneinfall und die Schattenwürfe generiert bzw. deformiert, so dass der Baukörper eine Metamorphose vor den Augen der Betrachter vollzieht als eine Bewegung in der

504 Wenn organische Formen eingesetzt wurden, wie beim „Adjustable Wall Bra“, 1991, beziehen sie sich auf den Körper als dessen Behausungen sie fungieren.

505 Acconci versucht dies beim Entwurf für die Winterthur Versicherung „Project for Courtyard and Lobby Winterthur Insurance Company, Head Office“, Winterthur, 1999, buchstäblich als Wasserfassade zu realisieren.

506 In der Realität funktioniert die Animation der statischen zersplitterten Elemente zu einer Wellenbewegung nicht im beschriebenen Masse: „Wir wollten eigentlich, dass sich die ganze Sache tatsächlich bewegt, aber dafür gab es keine Genehmigung. Es gab berechnete Befürchtungen, was geschehen könnte, wenn sich die Teile bewegen und jemand seine Hand hineinbekommt. Also gibt es Bewegung nur symbolhaft und nicht real.“ Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Art becomes Architecture*, S. 133.

507 Linker, Kate: Vito Acconci, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): *Vito Acconci. Photographic Works*, o.S.

Zeit von Ost nach West. Während auch Greg Lynn seine Architektur als Schritt vom Statischen zum Animierten versteht, definiert er Animation wie folgt: „*Wenn Bewegung in der Architektur früher durch die fiktive Bewegung der Einzelbildmontage des Kinofilms repräsentiert wurde, so können Bewegung und Kraft nun in einem einzigen Prozess der Animation vereint werden.*“⁵⁰⁸ Was bei Acconci noch als Einzelbildmontage animiert durch den Betrachter funktioniert, versucht Lynn in den Entwurfsprozess mittels des Computers einzubinden, so dass äussere Einflüsse wie z.B. das Licht die Bewegung des Gebäudes evozieren.

5.2.7. Performative Architektur: Bildhafte Bewegung der Architektur

In der Arbeit „Flying Floors for the Main Ticketing Pavilion, Terminal B/C, Philadelphia International Airport, Philadelphia, 1995-1998, realisiert (Abb. 71), fällt das In-Bewegung-Versetzen des Betrachters durch die Rolltreppe noch mit dem zusätzlichen bewegten skulpturalen Charakter der Intervention zusammen. Das aus einem nationalen Wettbewerb 1995⁵⁰⁹ hervorgegangene Projekt nimmt den Ort des Flughafens als eine Verbindung zweier Welten, als Transformation von einer stabilen in eine instabile Welt zum Ausgangspunkt. Acconci schlug einen Warte- und Treffpunkt für Gruppen, aber auch private Zonen vor, die mit Telefon, Sitz, Tisch und einer Überdachung ausgestattet werden sollten. An einer Seite am Ende des Ticket-Bereiches springt der Terrazzo-Boden hoch zum Mezzanin, d.h. er rollt sich auf und kippt oben über die Balustrade und bildet dann Sitzgelegenheiten aus, während er unten in die Schalterhalle hineinläuft. Dazwischen wurde ein Mini-Dschungel aus Pflanzen errichtet, so als wäre er unter dem Steinboden hervorgebrochen. „Flying Floors“ funktioniert als *Metapher* für das Fliegen, indem sich der Boden so verhält, als würde er fliegen. Die Darstellung der Bewegung wird vom Bild des fliegenden Teppichs unterstützt, da der Boden mit Teppich bedeckt ist. Die Intervention ahmt den Gestus des Fliegens nach. So teilt sich der Teppich in einzelne Bahnen, die sich unterschiedlich wie zappelnde Fühler oder Schwingen verhalten. Mit diesem Trick gelingt es Acconci, die Fläche des Teppichs als bewegt und einem Wesen verwandt darzustellen. „*The project comes from the site, and hence fits*

508 Vidler, Anthony: Digitaler Animismus, in: Arch+, Zeitschrift für Architektur und Städtebau 159/160, Mai 2002, S. 117.

509 Percent for Art Program, Budget: 220 000\$, für zwei Künstler oder Teams, Kommission (Thomas Buck, Lynn Denton, Martha Jackson-Jarvis, Peter M. Simone, Adam Weinberg, Dan Peter Kopple (Architekt des Projektes), 6 Finalisten: Howard Ben Tre, R. M. Fischer, Sam Giliam, Joyce McDaniel, Masayuki Oda.

*into the site – but it doesn't have to quite fit in, all the way, it could be having a dialogue (even an argument) with the site, the project can subvert and/or reinvent the site.*⁵¹⁰

Weil der Künstler vom vorhandenen Teppich ausgeht und dessen Oberfläche für seine eigene Arbeit adaptiert, versteht der Betrachter sofort die Verselbstständigung des Bodens als Abweichen vom herkömmlichen Bodenbelag. Dieses Abweichen ist eine Regelwidrigkeit, die gerade in einem Flughafen undenkbar ist, ebenso wie die dschungelhafte Bepflanzung. Vertrautes wird in einem Transformationsprozess verfremdet und abgewandelt, wie es Wigley für die dekonstruktivistische Architektur beschreibt: *„Das Gebäude wird nicht dadurch zum Erzitern gebracht, dass man es einer äusseren Krafteinwirkung aussetzt, sondern indem man es von innen her erforscht, sogar seine Struktur festigt, seinen Gestus nachahmt, alle seine Operationen treu wiederholt, aber doch derart, dass dabei seine Begrenzungen deutlich werden und seine Struktur offen gelegt wird.*⁵¹¹

Acconci vollzieht den Akt des In-Bewegung-Versetzens im Sinne von Frank Gehry, als Choreograf, der die Architektur tanzen lässt,⁵¹² denn dieser hat in vergleichbarer Weise zwei Gebäudeteile bewegt (Nationale Nederlanden, Prag, 1992-1996). Die Spitznamen der beiden Türme, „Ginger“ und „Fred“, die sich an der Gebäudeecke zueinander drehen (Abb. 163), verweisen ganz direkt auf das Tanzpaar Ginger Rogers and Fred Astaire. Die Analogie zu zwei tanzenden Menschen wird durch die schrägen Stützen und die dynamisch angeordneten Fenster an der Fassade des Glasturmes, aber auch durch den, einen menschlichen Arm andeutenden Balkon, der zum anderen Gebäudeteil hinüberraagt, veranschaulicht. Es ist ein Abrücken von der eher starren, geraden Haltung von „Fred“. Vidler verweist auf die Kunsthistorische Herkunft: *„Eine solche Übertragung von Körpereigenschaften, wie ‚kraftvoller Ernst‘, ‚strammes Sich-Zusammennehmen‘ oder auch ‚haltloses, schweres Daliegen‘, findet in einem, wie Wölfflin es nennt, Prozess ‚unbewusster Beseelung‘ statt, bei dem Architektur als eine ‚Kunst körperlicher Massen‘ nur auf den Menschen als körperliches Wesen Bezug nehmen kann.*⁵¹³

Das Interesse für den menschlichen Körper in der Architektur geht bei Vito Acconci auf die eigene Auseinandersetzung mit dem Körper in der Body Art und in seinen

510 Eingabe von Acconci für den International Airport, Philadelphia am 26. Januar 1995 (Archiv Acconci Studio).

511 Wigley, Marc: Architektur und Dekonstruktion, S. 30.

512 Forster Kurt W.: Choreographie der Architektur, in: (Francesco Dal Co, Forster, Kurt W.): Frank O. Gehry: Das Gesamtwerk, Stuttgart 1998, S. 30.

513 Vidler, Anthony: unheimlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur, Hamburg 2001, S. 104.

Performances zurück. Er setzt den menschlichen Körper mit dem Gebäudekörper gleich, so wie zuvor Sprache mit Architektur. Sowohl in der Architekturtheorie der Antike wurden bestimmte Architekturteile mit menschlichen Körpern oder Gliedmassen verglichen als auch in der Renaissance körperhafte Gesten in der Architektur als die Darstellung des lebendigen Organismus betrachtet.⁵¹⁴ In den 1960er-Jahren haben sich zahlreiche Architekten in Anlehnung an psychologische Architekturbetrachtungen mit dem Gebäudewesen befasst. Herb Green zum Beispiel ging davon aus, dass das Wesen des Gegenstandes sich durch Gesten oder angedeutete Bewegungen des Körpers ausdrücke.

Die Nachahmung der lebendigen Natur kann nach Dörte Kuhlmann⁵¹⁵ über die direkte Imitation der sichtbaren Natur, des menschlichen Körpers und seiner Proportionen, oder der versteckten Gesetze der Natur stattfinden. Für Acconci spielen die Proportionen keine Rolle, viel eher will er den Fragmenten (wie Stützen oder Säulen) Leben einhauchen, indem er sie mit menschlichen Gliedmassen gleichsetzt. Anthony Vidler unterscheidet drei verschiedene Vorstellungen vom Körper in der Architektur. Zum einen diejenigen Konzeptionen, die davon ausgehen, dass das Gebäude eine Art Körper sei – wie es für Acconci zutrifft. Zweitens, dass das Gebäude Zustände des Geistes verkörpere, und drittens, dass die Aussenwelt organische Eigenschaften besitze.⁵¹⁶ Der Bezug zum Körper, wie er seit Vitruv durch analoge Proportionen und Kompositionen in die Architektur übersetzt wurde, sei nun, so Vidler, durch den Körper als Affekt abgelöst worden, d.h. der Körper ist nur noch in fragmentarischer Form und als assoziative Aufzeichnung der Erinnerung vorhanden. Anthony Vidler setzt die Fragmentierung des Körpers mit derjenigen von Architektur gleich, d.h. mit dem Verfahren der Dekonstruktion. Fragmentarisch erscheinen bei Acconci nicht nur die eingeschnittenen Körperformen im Boden oder der Wand, sondern die Architekturglieder selbst, die vom Hauptkörper, dem Gebäude abgetrennt wurden und sich nun verselbständigen. Acconcis Stützen⁵¹⁷ verweisen damit indirekt auf den Verlust des (restlichen) Körpers. Schon bei seinen Fototexten sprach er davon, dass der Körper seine Fühler in den Raum ausstrecke: „*A body is here, but while he's here he's also there. He's in a lot of*

514 Siehe dazu ausführlich: Van Eck, Caroline: *Organicism in Nineteenth-Century Architecture: an inquiry into its theoretical and philosophical background*, Amsterdam 1994.

515 Kuhlmann, Dörte: *Lebendige Architektur*, S.13.

516 Vidler, Anthony: *Unheimlich*, S. 101.

517 Wie z.B. in „Project for University Hall Plaza. (The Plaza belongs to the Building/The Building belongs to Us)“, University of Illinois, Chicago, 1998, oder „Project for Capital Central Plaza (Marching Columns/Dancing Columns)“, St. Paul, 1998 (siehe Kapitel 4.2.2.).

*places at once, making signs and leaving marks because of the way feelers go out from his body to things around him. It's like a presence, but a ghostly presence.*⁵¹⁸

Acconci setzt die Bewegungsabfolge des eigenen Körpers aus den Fotografien in verschiedenen Sequenzen von Stützen um. Der erläuternde Text, der den Bewegungen in den Fototexten als Konzept vorausging, ist verschwunden und stattdessen zur Projektbeschreibung geworden, die in Form von einzelnen Sätzen und Wörtern ebenfalls schon vor dem eigentlichen visuellen Entwurf niedergeschrieben wird.

*„The early photographs suggest that I might have side-stepped this process, taken a short-cut directly into the street and the park. But then those places might have remained stilled, as in a photograph; or they might have been distant places, as if in a movie, places held up in front of the eye, places that could be only desired. Maybe I had to stop photographing so that I could learn to touch.*⁵¹⁹ Wenn Acconci 1988 rückblickend seinen Umweg über die Fotografien erläutert, so könnte man die von ihm erwähnten haptischen Qualitäten auch als Übertragung der Bewegung von der Fotografie in die Skulptur/Architektur deuten.

Die Architektur agiert, wodurch sie zum körperhaften Gegenüber, zum handelnden Subjekt und Objekt für den Betrachter wird. Sie bewegt sich und handelt, formuliert also eine Geste. Als Auswuchs der Architektur spricht sie vom Ungehorsam und davon, wie die Welt aussehen würde, wenn die Dinge riesenhaft wären und sich plötzlich bewegen könnten. Im Unterschied zur „Promenade Architecturale“, in der durch die Bewegung des Betrachters die Architektur in Bewegung zu geraten scheint, enthält die performative Architektur bereits das Bild von Bewegung: Sie verhält sich gegenüber der bestehenden Architektur in ungewohnter Weise, was eine Handlung vom Gegenüber, dem Betrachter, erfordert. Es sind Objekte, die durch ihre Körpersprache eine direkte Aufforderung implizieren und damit buchstäblich als „Plastiken als Handlungsform“ gelten können. Damit fordert Acconci den Betrachter auf, es der Plastik gleichzutun und umzudenken. Wichtig ist nach Barbara Steiner⁵²⁰ weniger das tatsächliche Verschieben als das Bewusstsein für die potentielle Verschiebbarkeit von Räumen und Funktionen oder auch die bildhafte Verschiebung.

518 Acconci, Vito, in: Nemser, C.: An Interview with Vito Acconci, in: Arts Magazine, März 1991, Vol 45, Nr. 5, S. 20.

519 Acconci, Vito: „Notes on my Photographs“, 1969-70, o.S.

520 Steiner, Barbara: Performative Architektur, S. 185.

5.2.8. Bewegliche Architektur: Architektur wird bewegt

Die performative Architektur führt zur tatsächlich beweglichen Architektur. Was Acconci bereits in den „Machines“ als Potenzial anlegte, wird nun real. Maschinenähnliche Installationen bewegen sich automatisch durch natürliche Kräfte wie Wind oder Ebbe und Flut, wie vormals der Körper des Künstlers durch die Wellen des Meeres.

Bewegliche Architektur findet sich u.a. in den 1920er-Jahren in der Casa Girasole, 1921-1935, von Angelo Invernizzi (Abb. 164). Das Wohnhaus kann sich nach der Sonne um 360° um die Mittelachse auf einer Drehscheibe bewegen und verhält sich damit wie eine Pflanze. Die Drehung des Hauses erfolgt jedoch mechanisch auf Knopfdruck des Bewohners und nicht nach dem Anteil an Sonnenlicht.⁵²¹ Hermann Hertzberger scheint diese Idee wieder aufgenommen zu haben bei seinem Prototypen für eine schwimmende Villa in Middleburg, 2004 (Abb. 165). Das aus einem Stahlskelett mit Betonböden solide gebaute Hausboot ruht auf einem schwimmenden Plafonds und lässt sich je nach Sonnenstand zu bestmöglicher Ausnutzung der Sonnenenergie mechanisch oder auch elektrisch um 90° drehen. Bei Acconci handelt es sich dagegen nicht um derart komplexe Mechanismen. Er setzt beim „Courtyard in the Wind“, München, 1997-2000, realisiert, die Bewegung in einer einfachen Drehscheibe um, die vom Wind bewegt werden soll (Abb. 67). Auf dem Dach des 18-stöckigen Technischen Rathauses in München wurde eigens für das Projekt des Künstlers, nachdem dieser den zweistufigen Wettbewerb 1997 unter 16 internationalen Künstlern⁵²² gewonnen hatte, eine neue Windturbine entwickelt und technisch aufwendig montiert.⁵²³ Sie liefert für den drehenden Park im Innenhof die Energie und gibt überschüssige Energie an das Gebäude ab. Bevor der Besucher das Gebäude betritt, passiert er einen von drei Seiten umschlossenen Innenhof, durch den zwischen Grünflächen und Bäumen ein Weg zum Haupteingang führt. Ein Bodenring mit einem Durchmesser von 22 m wurde ausgespart. Er besteht aus einer Drehscheibe, die auf einer Schiene über Rädern aufliegt. Die Landschaft bewegt sich, solange der Wind bläst, zwei Umdrehungen pro Stunde, wobei sie sich weniger als einen Zentimeter pro Sekunde bewegt. Der sich drehende Ring verschiebt die Landschaft. Dabei trennt sich das Gras, der Gehweg und die Laterne von ihresgleichen und befindet sich plötzlich mitten im Weg des Betrachters. Durch die sehr

⁵²¹ Randl, Chad: *Revolving Architecture. A History of Buildings that rotate, swivel and pivot*, New York 2008, S. 76-87.

⁵²² Weitere Teilnehmer waren: Art in Ruins, London; Barbara Bloom, New York; Bernhard Härtter, Frankfurt; Nan Hoover, Amsterdam; Raimund Kummer, Berlin; Yoshiyuki Miura, München; Christian Möller, Frankfurt; Hubertus Reichert, München; Nancy Spero, New York; Studio Azzurro, Mailand, siehe: Ausschreibungsunterlagen (Archiv Acconci Studio).

⁵²³ Eine Symbiose zwischen Kunst und Energie, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.7.1999.

langsame Drehung bleibt zunächst unklar, was sich eigentlich dreht: Ist es der Innenkreis, der äussere Kreis oder beide miteinander? Während der Wind durch die Baumkronen rauscht, gleitet die Landschaft an den Betrachtern vorbei.

Acconci verweist zum einen durch die Nutzung der Windenergie auf zukunftsgerichtete Alternativenenergien, stellt andererseits aber die Verordnungen und Regeln des Bauamtes in Frage und überschreitet sie. So wird die geometrisch angelegte Landschaftsplanung des Münchner Architekten Wolfgang Niemeyer⁵²⁴ temporär durch die Windbewegung verändert und der Besucher vom rechten Weg abgebracht. Er befindet sich aber im Rampenlicht mitten im Zentrum des Innenhofs und ist den Blicken der umgebenden Büros ausgesetzt. Auf ähnliche Weise wie die Angestellten hinter verschlossenen Fenstern durch die Ausübung ihres Amtes öffentlich agieren, so verhält sich auch der Verweilende öffentlich.⁵²⁵ Im Unterschied zur interaktiv funktionierenden Platzgestaltung für den Schouwburgplein von West 8 Landscape Architects, 1991 (Abb. 166), in Rotterdam, bei der hydraulische Kräne den Boden zur Bühne anheben, die der Betrachter selbst in Bewegung setzen kann wie ein mechanisches Ballett, verlangt der Courtyard vom Betrachter keine direkte Reaktion.⁵²⁶

Unweigerlich denkt man beim „Courtyard in the Wind“ an Drehbühnen, deren älteste für den Gaius Curio Campus Martius Rom, 52 v. Chr. bekannt ist. Die zwei Kreise mit Sitzen konnten gegeneinander so gedreht werden, dass entweder eine oder zwei Bühnen entstehen. Was hier die Zuschauertribünen mitsamt den Schauspielern in einem waren, wurde Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Verschmelzung von Bühne und Zuschauerraum im Totaltheater von Erwin Piscator und Walter Gropius 1927 erneut angestrebt.⁵²⁷ Es scheint kein Zufall zu sein, dass gerade in München die erste Drehbühne 1896 von Karl Lautenschläger für Mozarts „Don Juan“ im Residenztheater gebaut wurde.⁵²⁸ Man könnte Acconcis Drehbühne ebenfalls als Totaltheater bezeichnen: Der Betrachter/Benutzer ist gleichzeitig Schauspieler, sowie dieser auch Zuschauer ist, denn er befindet sich inmitten des „Settings“ der Parkgestaltung und dreht

524 Schütz, Heinz: Vito Acconci. Courtyard in the Wind, S. 46.

525 Siehe auch: Pfaff, Lilian: Zonen des Übergangs. Acconci Studio: Courtyard in the Wind, Technisches Rathaus München, in: archithese 4/2000, S. 46-49.

526 Es könnte aber sein, wie Kari Jormakka vermutet, dass der mehrmalige Besucher versucht durch Eigenbewegung die Installation in Bewegung zu versetzen, weil er das Antriebssystem nicht kennt. Siehe: Jormakka, Kari: Flying Dutchmen, Basel, Boston, Berlin 2002, S. 17.

527 Piscator, Erwin: Das politische Theater, Reinbek 1963, S. 75. Siehe auch: Universal oder Endless Theater in: Koneffke, Silke: Theater Raum, Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900-1980, Berlin 1999, S. 151.

528 Wasmuths Lexikon der Baukunst, Bd.1, Berlin 1929, S. 672.

sich zu den Zuschauern im umliegenden Haus, gleichzeitig aber beobachtet er auch die vorübergehenden Menschen, die die Drehscheibe betreten. Als performativen Raum bezeichnet Erika Fischer-Lichte⁵²⁹ einen Theaterraum, der Möglichkeiten der Handlung eröffnet, ohne die Art der Nutzung und Realisierung festzulegen. Es sei die jeweilige Verwendung, die den performativen Raum konstituiere und eine spezifische Räumlichkeit hervorbringe. Unter den drei Verfahren, die sie aufzählt, wie die Performativität eines Raumes gesteigert werden kann, ist eines der leere Raum mit variablem Arrangement, wo es zur beliebigen Bewegung der Akteure und Zuschauer kommen kann. Als zweites Verfahren erwähnt sie spezifische räumliche Arrangements, die unbekannte Möglichkeiten zur Aushandlung der Beziehung zwischen Akteur und Zuschauer erlauben, und drittens die Verwendung von normalerweise anders genutzten vorgegebenen Räumen, deren spezifisches Potenzial erprobt wird. Acconci benutzt in seinen architektonischen Projekten die letzten beiden Formen, wie beim „Courtyard in the Wind“ das dritte Verfahren, indem er einen normalerweise statischen Platz in Bewegung versetzt. Es scheint seine Performance „Pull“, 1971, in Architektur umgesetzt zu haben (Abb. 167). Während sich der Künstler in der Performance um seine sich drehende Partnerin Kathy Dillon spiralenförmig herumbewegte, so sind es im „Courtyard in the Wind“ die beiden Kreise, die sich auch ohne Betrachter bewegen, d.h. die Architektur ist der Performer, der sich unablässig vom Wind angetrieben dreht.

Ausgehend von den auf natürliche Weise bewegten Installationen entwickelte Acconci Vorstellungen von beweglichen Städten, die den utopischen Projekten von Paul Scheerbarth und Bruno Taut der 1920er-Jahren entsprechen. Sie entwarfen bewegliche Städte auf Rädern, die vom Ozean beleuchtet werden sollten, oder drehende Häuser auf Glasplateaus, die die Bewegung der Wellen und der Fische aufnehmen sollten.⁵³⁰ Die Stadt im Projekt von Acconci „A City that Rides the Garbage Dump“ (Project for Bavel Garbage Dump), Breda, 1999 (Abb. 86), sollte vom austretenden Methangas der Mülldeponie bewegt werden. *„Time passes, and the flying carpet falls. As gas is released and the mound settles, the outer sleeve of the column slides down: stairway and elevator sink in garbage – the bowl descends like a space-ship.“*⁵³¹ Die Computersimulation des Projekts mutet wie ein dystopischer Überlebensschauplatz für

529 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, S. 189.

530 Sharp, Dennis (Hrsg.): Glass architecture by Paul Scheerbarth and Alpine architecture by Bruno Taut, New York 1972.

531 Acconci, Vito: Beschreibung „A City that Rides the Garbage Dump“ (Project for Bavel Garbage Dump), Breda 1999.

das 21. Jahrhundert an. Neben verschiedenen Kapseln, in denen die unterschiedlichen Funktionen untergebracht sind, wurden auch Kapseln für die Selbstversorgung des autochthonen Gebildes eingeplant. Es gibt Wasser für Fische, Schwimmbäder und Springbrunnen, Grünflächen als Weideflächen und Gebäude für Fabriken, Läden, Büros und Häuser. Acconci versucht in diesem Projekt, die Bedürfnisse einer neuen Gesellschaft zu erfassen, die an einem Un-Ort wohnen soll. Insofern sind seine Vorschläge nicht utopisch und können als Theorie⁵³² des Lebens an unwegsamem Orten verstanden werden. Indem sie sich von Gasen betrieben hin und her (wie auf Wellen) bewegen sollen, verändern sie sich entsprechend dem Ereignis, das passiert. Philip Ursprung führte für die Wolke von Diller & Scofidio für die Expo 02 in Yverdon (Abb. 168) den Begriff des flüchtigen Ereignisses ein, und auch Acconci selbst bezeichnet seine Architektur als Event.⁵³³ Dazu Ursprung: *„Event-Architektur suggeriert eine aktiv handelnde Architektur, für die das richtige Timing wichtig ist, das heißt, die zur rechten Zeit am rechten Ort sein muss, um ihre Wirkung zu entfalten. Der Begriff suggeriert ausserdem, dass Architektur nicht den neutralen Rahmen für ein Geschehen abgibt, sondern wie eine Performance selber ‚geschieht‘.“*⁵³⁴

5.2.9. Architektur als Organismus: Lebendige Architektur

Acconcis Ideen erinnern nicht nur an die 1920er-Jahre, sondern vielmehr an die Architekturutopien der 1960er-Jahre von Archigram. Deren Ideen zeugen jedoch von der Begeisterung für die Technik, wie z.B. die unter dem Eindruck der Mondlandung entstandenen Ideen von „Raum-Kapseln“. Dazu Acconci: *„Archigram hatten alle auch schon Ideen und Utopien bezüglich Beweglichkeit, Transportabilität. Sie haben nie etwas gebaut, aber die Denkmodelle waren da, etwa jenes der beweglichen Stadt, einer Stadt, die ihren eigenen Ort finden kann, die sich irgendwo einklinken, anschliessen kann. Oder die „gehende Stadt“: Ja da gibt es eine Zeichnung „Walking City Visits New York“ – unglaublich schön. Das hat mich sehr beeinflusst.“*⁵³⁵

⁵³² Acconci bezeichnet sie als theoretische Arbeiten, siehe: ebenda.

⁵³³ Acconci, Vito: Designer's Statement, New York 2000.

⁵³⁴ Ursprung, Philip: Weisses Rauschen: Zur räumlichen Logik der Event-Architektur, in: Bittner, Regina (Hrsg.): Die Stadt als Event. Zur Konstruktion urbaner Erlebnisräume, Frankfurt/New York 2001, S. 213.

⁵³⁵ Acconci, Vito in: Koether, Jutta: Von Dirty Acconci zum Möbelmacher, S. 45.

Durch die Zusammenarbeit mit Raimund Abraham, dessen Architekturvisionen sich von der Technik-Euphorie der 1960er-Jahre zu poetischen Phantasien wandelten,⁵³⁶ waren ihm die Vorstellungen der englischen Architektengruppe bereits zu Beginn seiner Beschäftigung mit Architektur vertraut, auch wenn er diese erst viel später Ende der 1990er-Jahren umsetzte. Archigram haben zum einen das Haus, das sie bildhaft als Maschine darstellten, als Ort des Wohnens verändert, zum anderen die Strukturen der funktionalistischen Stadt in Frage gestellt. Aus den Kapseln der „Plug-In City“, 1964, von Peter Cook wurden in grösserem Massstab mehrere Gebäude zu Tieren mit Teleskopbeinen zusammengeschlossen, die durch die Wüsten und die Ozeane die Welt erobern sollten („Walking City“, 1964 von Ron Herron (Abb. 169)). Das 2004 eröffnete Kunsthaus Graz (Abb. 170) ist eines der wenigen realisierten Gebäude von Peter Cook (mit Colin Fournier), einem der Archigram-Mitbegründer. Ähnlich der oben zitierten Textpassage zu „A City that rides a garbage dump“ mutet das gleichzeitig konzipierte Museum wie eine Figur aus einem Science-Fiction-Roman an und wird in derselben Weise als Raumschiff betitelt. *„Das neue Wahrzeichen ist eine grünlich-graue Superblase, die zwischen Raumschiff und U-Boot changiert und dank tauchermaskenartiger Lichtöffnungen aussieht wie ein Igel oder ein Oktopus mit gekappten Fangarmen.“*⁵³⁷ Als blaue Blase schwebt das Gebäude über einem transparenten Sockelgeschoss. Obwohl es sich nicht um eine transparente Fassade handelt, sondern die Aussenhaut als zweischalige Fassade aufgebaut ist, scheint sie sich zu verändern.⁵³⁸ Sollte hier nicht ein lebender Organismus, „ein Haus als Walking City“ evoziert werden? Die 16 „Nossels“, die das ansonsten mit Kunstlicht beleuchtete Haus mit Tageslicht versorgen, sind wie „Atemöffnungen“ eines Organismus ausgebildet und geben dem Gebäude noch zusätzlich eine „organische“ Erscheinung. Auch Vito Acconci beschreibt seit dem Jahr 2000 seine Architektur als lebendigen Organismus und lässt seine Gebäude durch Kiemen atmen oder sich wie Fische bewegen.⁵³⁹ Warum Acconci sich heute vermehrt mit Lebewesen beschäftigt und nicht mehr nur menschliches Verhalten in die Architektur einfließen lässt, kann verschieden

536 Klotz, Heinrich: Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980, 3. Auflage, Braunschweig/Wiesbaden 1987, S. 410.

537 Baer-Bogenschtütz, Dorothee: Raumpatrouille Orion lässt grüssen, in: Kunstzeitung, Nr. 87, November 2003, S. 5.

538 Das liegt zum einen an den in unterschiedlichem Farbverlauf eingefärbten blau bis transparenten Acrylglasplatten, zum anderen an den dahinter liegenden Kanälen der Sprinkleranlage und den ca. 925 einzeln ansteuerbaren ringförmigen Leuchtstoffröhren, die die Fassade mit Animationen beleben.

539 „Mur Island“ ist eher über ihre Form der zwei Muschelhälften, denn durch ihr lebendiges Innenleben mit einem Organismus assoziierbar.

begründet werden. Bei Acconci taucht der Fisch ganz zu Beginn seiner skulpturalen Interventionen in „Land Ho!“, 1985 (Abb. 28), als Walfisch auf, dessen Knochengerüst als Kletterstange benutzt werden kann und der zeitgleich mit Gehrys „Folie“, 1983 (Abb. 171), ein Fisch, der zum Gefängnis wird, entstand. Der figurativ eingesetzte Fisch bei Gehry, der sowohl als Skulptur, als Lampe oder auch als Gebäude vorkommt, besitzt für diesen sowohl baukörperliche Gleichwertigkeit, formale Qualitäten als auch einen symbolischen Wert, dem er eine Ersatzfunktion gegenüber dem Tempel zuschreibt.⁵⁴⁰

Marc Lindner hat sich ausführlich mit dem Fisch bei Gehry jenseits der biographischen Lesart beschäftigt und ihn als Zwischenglied zwischen Skulptur und Architektur und letztlich als perfekte, unbewohnbare Architektur beschrieben.⁵⁴¹ Vielleicht ist deswegen Acconcis frühe Bezugnahme auf den Fisch aus einer ähnlichen Haltung heraus entstanden, nur dass er seinen Fisch nicht mit einer einheitlichen Oberfläche darstellt, sondern als Skelett und damit den Verwesungs- und Vergänglichkeitscharakter in den Vordergrund stellt, also die Ruine. Heute beschäftigen Acconci zoomorphe Gebäude in erster Linie wegen ihrer fließenden Formen und ihrer Beweglichkeit.⁵⁴² *„Warum gestalten wir, ich und 200 andere Architekten auf der Welt, Orte, die sich entwickeln, drehen, verwinden. Wir möchten offenbar Räume, die biologisch sind. Wir möchten, dass ein Raum lebt, aber nicht als ein Monster, das Besitz von den Menschen ergreift, sondern als etwas das reagiert. Aktion ist grossartig, aber Interaktion ist besser. Aktion ist letztlich eine Privatsache; Interaktion lässt andere Dinge ebenfalls zu. Wir würden sehr gerne Räume entwerfen, die so auf den Menschen reagieren, wie die Menschen auf sie reagieren. Ich weiss aber noch nicht, wie man das bewerkstelligen könnte.“*⁵⁴³

Versuche, einen intelligenten Raum zu kreieren oder durch die Animation der Wand und Fassade mit elektronischen, beweglichen Bildern und Sensoren, über die Interaktion mit dem Betrachter eine bewegte Form zu generieren, beschäftigen heute zahlreiche Architekten. *„The house appears to behave like a living body.“*⁵⁴⁴ Um zu ephemeren Ereignissen oder „lebendig wirkenden“ Gebäuden zu gelangen, versucht Acconci nicht

540 Forster, Kurt W.: Choreographie der Architektur, S. 12.

541 Linder, Mark: Nothing Less than Literal. Architecture after Minimalism, Cambridge/London 2004, S. 225.

542 Schon bei Frederick Kiesler wird im Spätwerk der 1940er-Jahre das „Endless House“, das als Vorbild für die biomorphen Entwürfen von heute gilt, von allen ästhetischen Dingen befreit und zur lebendigen Kreatur, was sich in Metaphern von Körpern ausdrückt, wie Muschel, Zahn, Fisch und Knochen. Philipps, Lisa: Frederick J. Kiesler Ambient Artist, in: Bogner, Dieter und Noever, Peter (Hrsg.): Frederick J. Kiesler. Endlesse Space, Ostfildern-Ruit 2001, S. 29.

543 Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): Art becomes Architecture, S. 87.

544 Jormakka, Kari: Flying Dutchmen S. 20.

über bewegte Projektionen eine lebendige Haut zu simulieren, sondern über das Material an sich die Oberfläche zu beleben.

Bei zahlreichen zeitgenössischen Architekten wie beispielsweise Foreign Office Architects oder Gregg Lynn, erzielen die Gebäude die Analogie zur Natur nicht mehr über organische Formen, wie in den 1920er-Jahren, oder anthropomorphe Gesten, sondern durch die Imitation biologischer Prozesse und Entwicklungen, was Dörte Kuhlmann als drittes Kriterium⁵⁴⁵ als Möglichkeit zur Nachahmung der Natur bezeichnet. Nach Anthony Vidler entwickelt sich so das Architektonische zur eigenen biologischen Struktur. Es sind „*Formen, die uns nicht mehr an eine kulturelle oder historische Tradition binden (...)*“.⁵⁴⁶ Äussere Faktoren wie statistische Angaben, Lichteinfall oder Bebauungsgrenzen werden zur Entwurfshilfe, wodurch der Autor zum Verschwinden gebracht wird. Von diesen generativen Entwurfstechniken ist Acconci jedoch noch weit entfernt.⁵⁴⁷ Auch wenn sich Acconci für computergenerierte Formen interessiert, die sich auf nichts beziehen, keinen Signifikanten haben,⁵⁴⁸ steht dieser Wunsch im Gegensatz zu seiner eigenen bisherigen architektonischen Praxis, in der die Bilderzeugung ein wesentlicher Faktor gewesen ist.

Abschliessend lässt sich bei diesem Kapitel sagen, dass das Theatrale, wie es Fried an den minimalistischen Skulpturen kritisierte weil sich der Betrachter um sie in der Zeit und im Raum herumbewegen musste um ihre Wirkung zu erfahren,⁵⁴⁹ von Acconci produktiv eingesetzt wird. „*Theatralität erklärte Acconci zum Gegenstand und eigentlichen Produkt seiner künstlerischen Arbeit.*“⁵⁵⁰ Indem Acconci gleichzeitig den Körper, sei es den

545 Kuhlmann, Dörte: Lebendige Architektur, S. 11.

546 Vidler, Anthony: Digitaler Animismus, S. 115.

547 Acconci spricht zwar selbst davon und wird als Beispiel für das „automatic writing“ herangezogen (siehe: Clarke, Joseph: Into a Forest of Script, in: Log, Spring/Summer, No 12, 2008, S. 117-124), dennoch spielt dies nur im übertragenen Sinn eine Rolle: „A person in the studio said to me once, maybe you never called it this, but you were doing computer scripting from the beginning, you set up rules and followed the rules because you didn't want to know before what something looked like.“ Siehe: Acconci, Vito in Conversation with Lilian Pfaff: Recession Tales, in: Architect's Newspaper, 06.03.2009, p.10.

548 Peter Eisenmans entwickeltes Regelwerk gleicht einem generativen System (wie es heute Greg Lynn oder Foreign Office Architects einsetzen), weshalb er, zusammen mit Frank Gehry, auch von Kurt W. Forster als Vater der topologischen Entwurfsmethoden bezeichnet wird, siehe: Metamorph, 9. International Architecture Exhibition, Bd. 3, Venedig 2004.

549 Fried, Michael: „Man muss nur den Raum betreten, in dem ein literalistisches Kunstwerk platziert worden ist, um jener Betrachter zu werden, dieses Einpersonenpublikum – und insofern als das literalistische Werk vom Betrachter abhängig ist, ohne ihn unvollständig ist, hat es auf ihn gewartet. Und wenn er einmal im Raum ist, weigert sich das Werk hartnäckig ihn allein zu lassen, da heisst, es weigert sich aufzuhören ihn zu konfrontieren, ihn zu distanzieren, ihn zu isolieren (Solch eine Isolation ist im selben Masse keine Einsamkeit mehr, wie solch eine Konfrontation Kommunikation ist.)“, in: Ders: Kunst und Objekthaftigkeit, S. 365.

550 Von Bismarck, Beatrice: Regisseur, Verführer und Werbefachmann in eigener Sache – Vito Acconci in alter und neuer Frische, in: Hellmold, Martin. Sabine Kampmann u.a.: (Hrsg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 25.

eigenen, die Skulptur oder Architektur als Objekt im Raum einsetzt, wird der Umraum zum Ereignisraum⁵⁵¹ oder auch zur Bühne für den Betrachter. Durch ihre performative Anlage oder um mit Judy Radul zu sprechen in ihrer „theatralen Anlage“⁵⁵² durchdringen die Architekturen den Umraum und fordern den Betrachter zur aktiven spielerischen Teilhabe auf oder werden in letzter Konsequenz selbst zum Ereignis, wenn sie sich selbsttätig bewegen.⁵⁵³ So hat bereits Michael Fried von einer Übertragung der Performance auf den leblosen Akteur gesprochen, wie es Judy Radul auf dem Punkt bringt: „(...) er (Fried, Anm. d. Verf.) hat das Gefühl, die Werke koexistieren mit dem Betrachter in einer Weise wie fühlende Wesen.“⁵⁵⁴

551 Steiner, Barbara: Performative Architektur, in: Nollert, Angelika (Hrsg.): Performative Installation, Köln 2003, S. 182.

552 Radul, Judy: Lampenfieber: Die Theatralität der Performance, in: Kunsthaus Graz: (Hrsg.): Video-Dreams, Köln 2004, S. 101.

553 Das Ereignis ist für Kemp der Inbegriff des Theatralen, siehe: Kemp, Wolfgang: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, S. 24.

554 Radul, Judy: Lampenfieber, S. 103.

5.3. Privat – Öffentlich

Acconcis Interesse an privaten und öffentlichen Räumen strukturierte von Anfang an die Performances und war vom Verhältnis des Künstlers zum Betrachter bestimmt, das zum grossen Teil von Kontrolle und Überwachung geprägt ist.⁵⁵⁵ Dieses Rollenverhältnis definierte er immer wieder neu, indem er einerseits sein Bezugssystem veränderte, andererseits Rückzugsorte innerhalb bestehender Räume schuf. „*That's the condition of pre-architecture, and architecture begins with the separation of your ass from the hole in the ground outside you, and public space has to grow both out of and back into a hole like that.*“⁵⁵⁶

Öffentlicher Raum wird dabei unterschiedlich definiert: Während öffentlicher Raum eine ausgesparte, architektonisch umgrenzte Fläche ist, die auch nach Nina Möntmann ein unbehauster Raum im Gegensatz zum umbauten Raum sein kann,⁵⁵⁷ so geht Elisabeth Dühr von folgender Definition aus: „(...) öffentlicher Raum meint (...) den meist städtischen Aussenraum, wobei mit ‚öffentlich‘ im Gegensatz zu ‚privat‘ ein Besitz oder Verfügungsverhältnis charakterisiert wird.“⁵⁵⁸ Dabei ist jedoch zu beachten, wie Philip Ursprung zu Recht bemerkte, dass der öffentliche Raum in Amerika und Europa etwas je anderes ist, denn im Unterschied zu Europa, wo die meisten Parks und Museen in öffentlicher Hand sind, sind sie in Amerika oftmals in Privatbesitz. „*Public art im amerikanischen Verständnis sagt somit mehr über die Besitzer als über die Adressaten der Kunstwerke aus.*“⁵⁵⁹ Von der Definition „Öffentlicher Raum als Zustand“⁵⁶⁰ geht Walter Grasskamp aus. Für ihn ist ein öffentlicher Raum ein Raum, der von vielen Menschen benutzt wird und für alle zugänglich ist, sowie ein Ort, an dem sich verschiedene Nutzungsformen überlagern. Seine hier verkürzt wiedergegebenen Thesen kommen dem Verständnis von Vito Acconci am nächsten. „*A space is public when 1) its forms are public, its forms are publicly usable, they can be sat on, walked over, crawled under, run through, sprawled across, lived in; 2) its meanings are public, its meanings are publicly accessible, the place is made up of conventions, images, signs, objects, that anyone in a particular culture knows automatically, knows by heart;*

⁵⁵⁵ Ward, Frazer: False Intimacies, Open Secrets, S. 6.

⁵⁵⁶ Ward, Frazer: The Space around the Corner: A Conversation with Vito Acconci, in: Documents, No. 19, Fall 2000, S.69.

⁵⁵⁷ Möntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum, S. 11.

⁵⁵⁸ Dühr, Elisabeth: Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt, Berlin, New York 1991, S. 2.

⁵⁵⁹ Ursprung, Philip: Grenzen der Kunst, S. 169.

⁵⁶⁰ Grasskamp, Walter: Kunst und Stadt, S. 11.

*3) its effect is public, its effects are publicly instrumental, the place shapes both the public that uses it and the public agency that organizes it. This third term thickens the plot. A space is public, when it either maintains the public order, or changes the public order.*⁵⁶¹

Acconci fügt Grasskamps Definition noch eine weitere Ebene hinzu, nämlich die der Lesbarkeit und Verständlichkeit von öffentlichem Raum. Auch Grasskamp geht von dieser kommunikativen Struktur des öffentlichen Raumes aus, die er jedoch für verloren hält. Er bezieht sich auf Richard Sennett, der die Transparenz im wörtlichen und übertragenen Sinne – damit meint er die offene Architektur und die Massenmedien –, für den vermehrten Rückzug des Einzelnen in die Isolation verantwortlich macht und ihn der Tyrannei der Intimität überlässt.⁵⁶² Dieses „vor-mediale“ Zeitalter versucht Acconci meiner Meinung nach mit seinen Arbeiten wieder herzustellen, wenn er davon spricht, dass der öffentliche Raum sowohl von jedermann verstanden als auch von ganz verschiedenen sozialen Gruppen besetzt und in Anspruch genommen werden soll. Dann erst bietet der öffentliche Raum einen Spielraum für die Selbstdarstellung des Individuums im öffentlichen Austausch, wie es Ervin Goffmann formulierte.⁵⁶³ Diesen Raum will Acconci mit seinen Eingriffen neu diskutieren. Da sich Öffentlichkeit jedoch nur dort bildet, wo man sich mit ihr identifizieren kann, müssen diese Orte, wie es Jürgen Habermas betont, erst geschaffen werden, um als solche zu funktionieren.⁵⁶⁴

Frazer Ward, der sich am ausführlichsten mit dem Aspekt des Privaten und Öffentlichen im Werk von Acconci befasst hat,⁵⁶⁵ stellte fest, dass Acconci keine eigentliche Theorie von öffentlichem Raum vertritt, sondern diesen als „a composite of privates“⁵⁶⁶ versteht. Auch Peter Schjeldahl bezeichnete Acconcis Arbeiten als öffentliche Orte für Gruppen von Menschen, die jedoch alle für sich alleine bleiben.⁵⁶⁷ Ward versucht im Gespräch mit Acconci dessen Vorstellung von öffentlichem Raum zu eruieren, wobei dieser die Fragen umgeht oder sie auf seine Rolle als Künstler bezieht. Dabei setzt er die Kommunikation im Acconci Studio mit der Interaktion der Leute in der Öffentlichkeit

⁵⁶¹ Acconci, Vito: „Making Public. The writing and reading of public space“, 1993, S. 12.

⁵⁶² Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, 12. Aufl., Frankfurt 2001.

⁵⁶³ Goffmann, Ervin: The Presentation of Self in Everyday Life, New York 1959.

⁵⁶⁴ Habermas, Jürgen: Strukturen des Öffentlichen. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, 6. Aufl., Frankfurt 1999.

⁵⁶⁵ Er betrachtet dazu vor allem das Frühwerk: Frazer David Ward „False Intimacies, Open Secrets: Public and Private in the Performance Art of Vito Acconci and Chris Burden“, Cornell University 2000.

⁵⁶⁶ Ward, Frazer: The Space around the Corner, S. 69.

⁵⁶⁷ Schjeldahl, Peter: La dolce Vito, in: 7 Days, 22 March 1991, S. 63-64.

gleich.⁵⁶⁸ Es lässt sich aber durchaus eine Veränderung des Verständnisses von öffentlichem Raum feststellen, wie im Folgenden dargestellt wird.

5.3.1. Performances: Privatraum des Künstlers im öffentlichen Raum

1968 verliess Acconci den Schreibtisch und das Papier, das er als Oberfläche seiner Text-„Aktionen“ verstanden hatte, und trat in den Aussenraum hinaus: „Going out into the street“⁵⁶⁹ ist ein Schlagwort, das für diese Phase, wie auch für den Austritt aus dem Kunstraum in den öffentlichen Strassenraum zehn Jahre später steht. Die Integration der Gedichte in die Alltagswelt ging nach Kate Linker auf zwei verschiedenen Arten vor sich. Zum einen betrat der Künstler selbst als Akteur den Raum und zeichnete seine Präsenz und Bewegung im Raum mit einer Uhr oder mit Tonband auf. Diese ersten (literarischen) Performances bezeichnete er selbst als „taped situations“ oder „performance situations“.⁵⁷⁰ Zum anderen erweiterte er das Vorlesen von Texten, indem er seine Körperbewegung in Fotoarbeiten festhielt (siehe Kapitel 5.2.). Es ist beide Male ein ähnliches Verfahren, das den Prozess des Sprechens oder die körperliche Bewegung in der Zeit materialisiert und damit die Präsenz des Künstlers im öffentlichen Raum deutlich macht. Ich möchte jedoch im Unterschied zu Linker noch eine dritte Form unterscheiden: Nebst den gesprochenen Textaktionen, die in Theatern oder Cafes stattfanden, wollte Acconci des Raums selbst habhaft werden. So unterteilte er beispielsweise in „Drawing a Line“, 1969, mit einer Schnur seinen privaten Raum vom öffentlichen und versuchte mit dem Betrachter durch die vorgeführte Aktion zu interagieren.

Die ersten Arbeiten im Kunstkontext drehten sich um den Künstler und seinen Bezug zum Kunstsystem. Die Reflexion des Austritts aus dem privaten Schreibkontext in den Aussenraum fand in der Performance „Following Piece“, 1969, ihren Ausdruck (Abb. 172). Als Nr. IV einer Serie von Street Works⁵⁷¹ verfolgte Acconci täglich (3. - 25. Oktober 1969) eine Person, bis sie einen privaten Raum betrat, sei es das Büro, das Auto oder die Wohnung und schickte seine schriftliche Aufzeichnungen jeweils an jemand anderen der Kunstszene. Da die Aktion im Stadtraum keinen Betrachter mehr benötigte und von vier Minuten bis zu acht Stunden dauern konnte, stellte er die Rezeptionshaltung von Kunst ebenso wie die Existenz von Kunstinstitutionen in

⁵⁶⁸ Ward, Frazer: The Space around the Corner, S. 69.

⁵⁶⁹ Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, Anm. 6, S. 15.

⁵⁷⁰ Ebenda, S. 15.

⁵⁷¹ Perreault, John: Critique: Street Works, in: Arts Magazine, Vol. 44, Januar 1970, Nr. 3/4, S. 18.

Frage.⁵⁷² Durch die Form des Rapports integrierte Acconci seine Arbeit aber gleichzeitig wieder in den Kunstkontext, er arbeitete mit dessen Verteiler- und Kommunikationssystem, ohne jedoch selbst Kunst produzieren zu wollen. Damit verweigerte er sich zwar dem Distributionssystem von Kunst, machte sich durch diese Strategie aber gleichzeitig in der Kunstszene bekannt, stellte sich also gewissermassen als Künstler vor. Indem er den Bericht als „Private Piece“ betitelte, aber mehrere davon an verschiedene Leute verschickte, unterwanderte er den Originalitätscharakter der Aufzeichnungen.⁵⁷³ Der Akt der Überwachung einer Person wurde durch die im FBI-Stil verfasste Aufzeichnung noch zusätzlich betont. *„Insofar as Following Piece converts the private into the public, it points toward what would emerge in Acconci's later work as a more explicit critique of privacy and of the domestic sphere that this notion entails.“*⁵⁷⁴

Die Aktion, erinnert an die Mail Art von On Kawaras Postcards. Sie wird von anderen institutionskritischen Arbeiten Acconcis begleitet, die das private Tun des Künstlers öffentlich machen. Beispielsweise schleppte er in „Room Piece“, 1970, an drei Wochenenden, den gesamten Inhalt seiner Wohnung mit der U-Bahn in die Gain Ground Gallery, New York (Abb. 173). Er zog buchstäblich in die Galerie ein. In „Service Area“, 1970, bot er seine Post der Öffentlichkeit zum Lesen im MOMA an (Abb. 174). Das öffentliche System vermittelte seine privaten Botschaften gleich „einer stummen Kopiermaschine.“⁵⁷⁵ *„I am almost not an 'I' anymore. I put myself in the service of this scheme.“*⁵⁷⁶ Acconci bezeichnete diese Phase als „I“ und „it“, wenn zwei Systeme aufeinanderprallen. Er griff neben dem Ausstellungs- oder Postsystem auch in den eigenen Körper ein.⁵⁷⁷ Das von ihm produzierte geschlossene System in den Body Works versuchte er anschliessend wieder für den Zuschauer zu öffnen, indem er eine zusätzliche Person involvierte. Dadurch konnte er selbst nicht mehr als alleiniger Autor betrachtet werden, da er eine Mittlerposition „I and she/he“ einschaltete.

Um das Ausloten der Grenzen des Privatraumes ging es auch in der Performance „Pull“, 1971 (Abb. 167). Vito Acconci und seine Lebenspartnerin Kathy Dillon drehten sich in Spiralbewegungen umeinander herum, um sich dabei gegenseitig im Blick zu behalten,

572 Fotos von der Performance wurden später nachgestellt. Poggi, Christine: Vito Acconci's Bad Dream of Domesticity, S. 240.

573 „(...) the reports further defined art as a system of moving signs, and the art world as a communication network.“ Ebenda, S. 241.

574 Ebenda, S. 240.

575 Acconci hat diesen Begriff von Sol Lewitt übernommen, siehe: Acconci, Vito im Gespräch mit Kunz, Martin, o. S.

576 Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 20.

577 „Trademarks“, 1970 (siehe Kapitel 5.1).

wobei sich Dillon um sich selbst und Acconci um sie herum drehte. Der Künstler hat sich hier eingehend mit Kurt Lewin und seiner Kraftfeldtheorie beschäftigt,⁵⁷⁸ wie es auch seine schriftlichen Studien zu den Performances deutlich machen.⁵⁷⁹ Diese soziologische Methode, die davon ausgeht, dass der Lebensraum von dynamischen und veränderbaren Konstellationen, d.h. von unabhängigen Kräften gebildet wird, entsprach Acconcis an der Minimal Art geschulten Haltung. Lewin geht davon aus, dass psychologische Beziehungen dort entstehen, wo verschiedene Regionen voneinander abgegrenzt sind, ihre Grenzen teilen, oder mit anderen Regionen verbunden sind. Er unterscheidet dazu drei Kategorien: Die Bewegung von einer Region in die andere erzeugt Kommunikation, wenn ein Teil der Region A sich erweitert oder sich mit Region B überlappt. Das Kraftfeld als kreisrunde oder ovale Entwicklung bildet sich, wenn Region A Region B überdeckt bzw. Region A auf die Umgebung der Region B Einfluss nimmt. Acconci übernahm sogar einzelne Wörter von Lewin als Kapitelüberschriften in seinen Texten und zeichnete Diagramme für seine Performances (Abb. 175).⁵⁸⁰ Wenn er Druck auf die Grenze zwischen ihm und dem Publikum ausüben würde, könnte dies, so die Hoffnung des Künstlers, einerseits zu einer aktiveren Haltung des Publikums führen,⁵⁸¹ andererseits die Machtstrukturen zwischen Personen aufdecken. Damit weist die Arbeit „Pull“, 1971, grosse Ähnlichkeit mit Dan Grahams Arbeit „Two Correlated Rotations“, 1969, auf (Abb. 176). Bei Graham halten zwei Personen noch zusätzlich eine Kamera auf die jeweils anderen Augen des „Gegenspielers“ und laufen in gegenläufigen Spiralbewegungen in einem Spiegelzylinder umeinander herum. Die Bewegung und die aufgezeichneten Bilder reflektieren die Bewegung des anderen in einem reziproken Informations-Feedback,⁵⁸² wobei der Betrachter später nur die synchron über Eck projizierten Filme zu sehen bekommt und deren Mechanismen unmöglich voneinander trennen kann. Dadurch wird deutlich, wie das Selbst durch ein „Beziehungssystem“⁵⁸³ charakterisiert ist, welches seinerseits durch die Umgebung strukturiert wird. Acconci und Graham bearbeiten hier ähnliche Themenfelder: Das Ausmessen des Sehfeldes, das Anziehen und Abstoßen der Körper voneinander, die Verschmelzung von privat

578 Siehe ausführlich dazu: Brunsmann, Laura A.: A critical study of Vito Acconci, S. 72-74.

579 Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 31-33.

580 „(...) accessibility, adaptive lines of action, strategy and interaction“, in: „Some Notes on Activity and Performance“, 1970, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 351-352.

581 „These works increasingly articulate the theme of the power field, lending attention to issues of vulnerability, domination, submission and control.“ Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 35.

582 Siehe: Chronologie, Nr. 28/1969, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, S. 128.

583 Ebenda.

und öffentlichen Raum sowie die Simultanität von Kontrollieren und Kontrolliertwerden.⁵⁸⁴

5.3.2. Videobox, Kammer: Privatraum versus öffentlicher Raum

Das Kontrollieren einer anderen Person führte dazu, dass sich Acconci vermehrt für den Betrachter interessierte. In der Videoarbeit „Theme Song“, 1973, sprach Acconci den Betrachter direkt mit „You“ an und versuchte ihn zu überreden, mit ihm in seine Kammer zu steigen, indem er sich mit seinem Körper in das Format eines Videobildschirms hineinzwängte und das Gesicht nahe an den Bildschirm drückte (Abb. 177). Meist handelte es sich dabei um autobiographisches Material, das der Künstler in „Meditationskammern“⁵⁸⁵ im Ausstellungsraum vor sich hin sprach. Acconci bedrohte den Betrachter in der Performance „Claim“, 1971 (Abb. 178), als er sich mit verbundenen Augen für drei Stunden im Keller des Büros des *Avalanche Magazine* verschanzte und immer, wenn ein Besucher die Treppe zum Keller betrat, aggressiv mit einem Knüppel um sich schlug. Er sprach sich in Rage, dass er alleine im Keller sei und auch dort bleiben wolle, was über eine Videokamera nach aussen auf einen Monitor live übertragen wurde. Schon damals versuchte ein Besucher, den Keller zu betreten. Als ihn zwei Jahre später bei der Performance „Ballroom“, 1973, eine Studentin umarmte und mit ihm zu tanzen begann, war er so schockiert,⁵⁸⁶ dass er nicht mehr selbst vor Publikum auftrat.⁵⁸⁷

In seiner bekanntesten Performance „Seedbed“,⁵⁸⁸ die Acconci 1972 in der Sonnabend Gallery New York während acht Tagen aufführte, war er nicht mehr wie in der ähnlich strukturierten Performance „Claim“ sichtbar, sondern nur noch hörbar (Abb. 179). Unter einer schrägen Rampe, die der Künstler eigens in den Galerieraum gebaut hatte, lag er selbst und masturbierte, während er mit den eintretenden Ausstellungsbesuchern über ein umgehängtes Mikrofon und zwei Lautsprecher sprach. Die Bewegungen der für ihn unsichtbaren Besucher bezog er dabei mit in seine Phantasien ein und sprach sie auch

⁵⁸⁴ Metzger, Rainer: Kunst in der Postmoderne, S. 208.

⁵⁸⁵ Er bezieht sich dabei auf den katholischen Beichtstuhl. Siehe: Acconci, Vito in conversation with Iglioni, Paola, o.S.

⁵⁸⁶ Acconci, Vito talking to Bear, Liza: *Fragile as a Sparrow, but Tough*. Wiedergedrucktes Interview aus *Avalanche*, May-June 1974, S. 21-23, in: *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (Hrsg.): *Vito Hannibal Acconci Studio*, Barcelona 2005, S. 282.

⁵⁸⁷ Dies relativiert er jedoch in einem Interview: „I just told you a story. Now let me tell you a secret: that wasn't really my last performance. Two years later, when my work had changed into installations, I did what in fact was – honest, you can believe me this time – my final performance“, Acconci, Vito, in: Moure, Gloria: *Vito Acconci*, S. 356.

⁵⁸⁸ „Seedbed“ wurde von Germano Celant wegen des Titels und des voyeurhaften Verhaltens der Besucher in der Galerie mit Marcel Duchamp in Verbindung gebracht. Siehe: Brusmann, Laura: *A critical study of Vito Acconci*, Anmerkung 15.

direkt an. Lediglich ein Schild an der Wand verwies auf die hörbaren privaten Dinge, die unter dem Boden stattfanden. Acconci schrieb sich hier mit seinem Körper in die reale Architektur ein. Gleichzeitig veröffentlicht er seine Privatsphäre, wodurch der öffentliche Raum der Galerie zum privaten Raum des Künstlers wurde.⁵⁸⁹ Mit „Seedbed“ beginnt Acconcis Interesse an der psychologischen Gestaltung von architektonisch konstruierten Räumen.⁵⁹⁰ Der Betrachter befindet sich nunmehr im „mental Raum“⁵⁹¹ des verschwundenen Künstlers, der nur durch seine Stimme oder als Bild präsent bleibt und hinter irgendeiner Türe möglicherweise gerade eine Performance durchführt. *„The meditation-chamber spaces Acconci typically set up began to seem retreats, escapes, from larger reality. He began worrying less about interpersonal psychology and more about sociology. About open space rather than closed spaces.“*⁵⁹²

Für die erste Ausstellung in Europa, der Documenta 5, begann Acconci gesprochene Texte zu übersetzen und auf Tonband aufzunehmen, die parallel zur Originalsprache die Videoarbeiten oder Dia-Projektionen begleiteten. Diese Form der Umsetzung musste er schon alleine deswegen wählen, weil er nicht permanent und an verschiedenen Orten gleichzeitig Performances durchführen konnte. Für Acconci sind diese Reden über sich selbst intimere autobiographische Stücke als die Performances, da nun das direkte Publikum fehlt. Vielleicht hält er sie gerade deshalb für die schlechtesten Arbeiten seiner Karriere.⁵⁹³

Die Auseinandersetzungen mit seiner eigenen Innen- und Aussenwelt treten jedoch bald zugunsten ortsspezifischer Situationen zurück. Europa und Amerika sind ebenso wie die ökonomischen, politischen und kulturellen Gegebenheiten des Ortes Gegenstand der „Cultural Space Pieces“. In der Installation „Under-History Lessons“, 1976, im PS 1, einer vormaligen Schule in New York, integrierte der Künstler im Keller in einem tiefergelegten Raum Stühle und Bänke, um einen Schulraum zu imitieren, und machte durch die indoktrinäre Sprache, mit der er permanent von allen Seiten über Lautsprecher sprach, die Art und Weise von Erziehung deutlich: „Lesson Number 1: Let's be suckers.“ Die Stimme spricht mit sich selbst und wird zu verschiedenen Stimmen der Schüler: „All

589 Ward, Frazer: False Intimacies, open secrets, S. 95.

590 Siehe: Schimmel, Paul: Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt, in: Museum für angewandte Kunst Wien (Hrsg.): Out of actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979, Wien 1998, S. 91.

591 Acconci, Vito im Gespräch mit Kunz, Martin, o.S.

592 Rickey, Carrie: Vito Acconci: The Body Impolitic, S. 119.

593 „I didn't leave any space for the viewer (...) my set-ups became movie-like; the viewer was no longer in the middle of things. Just dispassionately looking and listening“, Acconci, Vito in: Ward, Frazer, u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, S. 32.

right: We-are-suck-ers“. Die an „Ready Made Skulpturen“⁵⁹⁴ erinnernden Möbel stellen weniger das Inventar eines bestimmten Raumes dar, als dass sie private Räume oder Sitzmöglichkeiten für Gruppen ausbilden (Abb. 180). Der Ausstellungsraum wird dadurch zur Bühne und zum „Meeting Place“ in einem. Bei gleichzeitiger Kontrolle durch Acconcis Stimme und die umgebende Architektur wird einerseits der Betrachter involviert, andererseits bleibt der Künstler im Zentrum der Aufmerksamkeit, so dass nie genau klar ist, wer nun der Betrachter und wer das Ereignis ist, was Carrie Rickey als „double-bind“ beschreibt.⁵⁹⁵

In der Tradition der institutionskritischen Praxis sucht auch Vito Acconci einen Ausweg aus dem Kunstraum. Dieses Verlassen fand nicht lautlos statt. Es wurde mit dem „potentiellen“ Sprung aus dem Ausstellungsraum in „Where Are We Now? (Who Are We Anyway?)“, 1976, inszeniert (Abb. 181) Der Tisch, an dem die Ausstellungsbesucher auf Hockern sitzen konnten, verlängerte Acconci zu einem Sprungbrett, das aus dem Fenster ragte. Ein Tonband über dem Tisch sprach vom Versagen⁵⁹⁶ und die verbaute Eingangssituation der Sonnabend Galerie liess einen intimen Ort der „Kunstgemeinde“ entstehen, aus dem sich der Künstler, Yves Kleins „Sprung in die Leere“, 1960, in Erinnerung rufend, nur aus dem Fenster retten kann.

Anschliessend entwarf Acconci erstmals für seine Retrospektive in Chicago, 1980, vier „Installationen“ für den Aussenraum, die jedoch in ihrer konzeptuellen Anlage den „Cultural Space Pieces“ entsprechen. In „Proposal for City Intersection“, 1979, lässt er den Passanten in einem Loch im Boden sitzen, wo dieser ab und zu über Lautsprecher Warngeräusche oder eine Geschichte hören sollte (Abb. 182). Der Sitz wäre über Stahlseile mit zwei Strassenlaternen verbunden, die im Gleichgewicht eine Stahlkugel halten würden, die in der Mitte über der Strassenkreuzung bedrohlich schweben würde.⁵⁹⁷ Vermutlich wurde keiner der vier Vorschläge realisiert, weil sie im öffentlichen Stadtraum schwerlich funktioniert hätten und schnell zerstört gewesen wären.

Durch den Austritt aus dem Kunstraum trat eine Kontextverschiebung ein, die sich in den folgenden Arbeiten auf Acconcis Arbeitsweise auswirkte, denn er musste sich nun

594 Brunsman, Laura A.: A critical study of Vito Acconci, S. 125.

595 Rickey, Carrie: Vito Acconci: The Body Impolitic, S. 121.

596 „Now that we've gone as far as we can go.... And what do you think, Bob? His voice shouts: Seats! Change places! Seats! A burst of violin music is cut short by his voice murmuring: But there's one left over, what do we do with that one, where do we put that one“ (siehe: Acconci, Vito: Beschreibung „Where Are We Now? (Who Are We Anyway?)“, 1976, in: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, S. 454-455).

597 Siehe: Kirshner, Judith Russi: Vito Acconci, S. 43.

gegenüber der Architektur behaupten. Auch das Verhalten der Betrachter gegenüber den Kunstobjekten im öffentlichen Raum wurde neu evaluiert, da diese nun nicht mehr wie im Kunstraum manipulier- und berechenbar waren, sondern Passanten im Strassenraum waren. Ab 1978 spricht Acconci nicht mehr von ortsspezifischen, sondern von beweglichen Arbeiten.⁵⁹⁸ Diese Idee setzt er einerseits mit mobilen Installationen wie „People Mobile“, 1979, (Kapitel 5.2.) um, andererseits in mobilen Privaträumen in Form von Kleidung für den Benutzer, die dieser jederzeit im öffentlichen Raum mit sich tragen kann.

5.3.3. Kleidung: Mobiler Privatraum im öffentlichen Raum

Seit Mitte der 1980er-Jahre entwirft Acconci Prototypen für Kleider wie sogenannte Pocket-Jackets. Die Idee, seinen Hausrat in den transparenten T-Shirts, in die zahlreiche Taschen eingenäht sind, ständig dabei zu haben, weitete er in „Pocket-Jewelry“, 1984, zu Schmuck aus, indem er Ohrringe, ein Armband und eine Kette als Taschen kreierte (Abb. 183, 184). Obwohl sich Acconci mit den Regeln der Architektur und im speziellen mit der Fassade beschäftigte (siehe Kapitel 5.1), spielte bisher der zeichenhafte Aspekt der Kleidung eine geringe Rolle. Dieses Desinteresse erklärt er indirekt damit, dass Kleidung zu sehr Privatsache sei und erst Möbel einen Schritt in die Öffentlichkeit bedeuten würden. *„Furniture is the midway between clothing and architecture. The way the skin covers the bones, clothing contains the body: a chair, then, contains the body-contained-by-clothing-a room, then, contains the body-contained-by-clothing-contained-by chair. Furniture is one move out of privacy, one small step toward going public.“*⁵⁹⁹

Der Aspekt des Transportablen stand zu Beginn der 1980er-Jahre im Vordergrund, was Acconci sogar soweit dachte, dass er den Körper mit Prothesen erweitern wollte, die es ermöglichen sollten, das Zuhause mit sich zu tragen. In der Graphikedition „World in Your Bones“, 1998, die vom MAK Los Angeles zum Thema „Global time in a microbe space“ produziert wurde (Abb. 185), griff Acconci auf Archigrams „Cushicle Modell“, 1966/67 zurück. *„We tried to do the thing where you screwed a structure into your bones than you have a kind of prosthetic, external skeleton. So now you are wearing this external skeleton you could become your own furniture, you could become a chair,*

⁵⁹⁸ Acconci, Vito im Gespräch mit Kunz, Martin, o.S.

⁵⁹⁹ Sobel, Dean: From Thought to Monument, S. 28.

*wheels come out, so you could become your own vehicle, your own car. You have a kind of backpack that can flare out on a kind of shell, the shell becomes a kind of housing, when you are wearing these housing you can attach to transportation system, to a train, a bus (...) When we were doing this World in your Bones, we imagined what could we do what Archigram didn't suggest? There are still a lot of things (...).*⁶⁰⁰

Bei Archigram lässt sich die Wohnzelle „Cushicle“ auf dem Rücken herumtragen und bei Bedarf entfalten, wobei das Rückgrat den Armaturenstrang, Serviceteil und die Tragstruktur enthält (Abb. 186). Dieses zelt- oder schlafsackartige Modell wird bei Acconci durch den Anschluss an das öffentliche Transport- und Versorgungssystem zu einer kleinen Stadt. Das spätere Modell von Archigram „Suitaloon“, 1968, ist dem Projekt von Acconci vergleichbar, ausser dass es sich nur in Verbindung mit dem „Cushicle“ fortbewegen kann.⁶⁰¹ Während Archigram Strukturen im Stadtraum für das Leben der umherschweifenden Stadtnomaden bereitstellen wollen,⁶⁰² diene Acconcis Konzept in erster Linie der Kommunikation und der Fortbewegung. *„Besucher betreten dein Haus, als schlüpfen sie mit unter deine Kleidung.“*⁶⁰³

5.3.4. Körperbehausungen: Private Zellen innerhalb des öffentlichen Raums

Wie „World in Your Bones“ sollen auch die Sitzgelegenheiten in grösseren Strukturen Kapseln für den Körper darstellen, die jedoch von Acconci nicht als mobile Elemente konzipiert werden. Zum einen geht es um die eigene Körperwahrnehmung des Betrachters, der in den Nischen nicht besonders bequem sitzt, da sie wie die Bänke und Stühle von Franz West zu hart und sperrig sind, als dass sie normale Möbel sein könnten. Zum anderen um das Verhältnis des Einzelnen in der Öffentlichkeit und schliesslich darum, den öffentlichen Raum mit Möblierungen zu besetzen. Während der Einsatz von Gebrauchskulpturen im Ausstellungsraum noch eine institutionskritische Haltung darstellte, indem Acconci durch ihre Benutzbarkeit sowohl die Tatsache auf den Kopf stellte, dass Objekte im Museum nicht berührt werden dürfen, als auch, dass sie

600 Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im Januar 2000 in Zürich.

601 Lachmayer, Herbert: Archigram. Eine letzte Avantgarde in der alternenden Moderne?, in: Ein Archigram-Programm 1961-74, deutsche Ausgabe, hrsg. von Academy Editions und der Kunsthalle Wien, Berlin 1994, S. 441.

602 Beispielsweise soll das Rock-Plug System für Monte Carlo 1970/71, das aus simulierten Steinen und Felsen mit integrierten lebenswichtigen Versorgungseinrichtungen, wie Wasser, elektrische Leitungen etc., besteht, eine städtische Infrastruktur ohne Gebäude ermöglichen, siehe: David Greene: Aus dem Notizbuch des Gärtners, in: Archigram hrsg. von Peter Cook u.a., deutsche Ausgabe, Basel 1991, S. 110.

603 Acconci, Vito: „Die Welt in den Knochen. World in Your Bones“, 1998, in: Texte zur Kunst, September, 1999, Nr. 35, S. 281-287.

Alltagsgegenstände sind (siehe Kapitel 5.1.), so ist es im Aussenraum der Symbolgehalt der Objekte, der irritiert.

In den skulpturalen Interventionen im Innen- wie im Aussenraum setzte Acconci die Form einer Muschel (Abb. 29) oder die Körbchen eines riesigen Büstenhalters „Adjustable Wall Bra“, 1990 (Abb. 187) aus dem stöhnende und atmende Geräusche erschallen, als Rückzugsorte ein. Nach Gaston Bachelard⁶⁰⁴ sind es für sich genommen schon psychologische Orte, indem sie die Dialektik von Kleinem und Grossen beinhalten, die Bewegung des Herauskommens aus der Muschel in die Welt. Dabei erwecken leere Nester oder leere Muscheln Träumereien von Zuflucht. Für Anthony Vidler ist das Motiv des Muschelsitzes und des Büstenhalters der Ersatz der Mutterbrust.⁶⁰⁵ Die dafür aufschlussreiche Zeichnung zum Text „Homebodies“ (Abb. 26) zeigt zum einen das Haus, zum anderen die Höhle, die allgemeiner als Körperbehausung definierbar ist, als ursprünglicher Ort des Körpers. Im Text „Notes on Making Shelter“, 1985/88, beschreibt Acconci seine Vorgehensweise genauer, indem er erläutert, wie man einen Unterschlupf bauen kann: Entweder indem man unter einem vorhandenen Unterstand Schutz sucht oder indem man gräbt: *„Digging out a hollow, a cave“*.⁶⁰⁶ Diese Aussagen erinnern an den Beginn der Architekturgeschichte und damit an den Bau der Urhütte, der erst nach dem schützenden Unterschlupf erfolgte.⁶⁰⁷ Acconci versteht dies als männlichen Akt, etwas Vertikales (Phallisches, Anm. d. Verf.) über die Natur zu errichten, als weiblichen Akt hingegen – so meine Interpretation – dann eine Höhle zu bauen!⁶⁰⁸

Bevor Acconci tatsächlich Hütten baut, schneidet er Löcher in Form von Körperumrissen in den Boden oder in die Wand. Im Nachtclub „Palladium Underground (Garden of Bodies)“, The Palladium, New York, 1986, temporär, spielt er mit den verschiedenen Möglichkeiten dieser Form (Abb. 39). Vor den Toiletten werden die Wände zu dreidimensionalen Körpern, die wie Kellner mit Pflanzentöpfen in der Hand dort stehen. Ausserdem integriert er in anderen Wänden Spiegelemente in Form von Körperteilen.

604 Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, 6. Aufl., Frankfurt 2001, S. 119.

605 Vidler, Anthony: Allein Zuhause, S. 34.

606 Acconci, Vito: „Notes on making shelter“, 1985/88, in: Centro per l'Arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, S. 117-118.

607 Klotz, Heinrich: Von der Urhütte zum Wolkenkratzer, München 1991, S. 17.

608 „(...) at this particular time, in the ‚meantime‘ that we are live in – before the revolution, in other words – all we can do is take (not necessarily accept) the maleness of the act and constantly, feverishly, play with it, toy with it.“ Acconci, Vito: „Notes on making shelter“, 1985/88, in: Centro per l'Arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, S. 117.

Im grossen Raum wurden auf einer Seite Körperformen in die Wand geschnitten, die Sitznischen ausbilden oder in denen Pflanzen wachsen. Diese Nischen stülpt er in den folgenden Jahren in den Aussenraum aus: Das Sitzen in der Wand und im Boden wird dabei zum Leitmotiv.

Indem Acconci einerseits den menschlichen Körper abbildet und zerstückelt, gleichzeitig aber auch Spiegel einsetzt, in denen sich die Betrachter sehen können, bezieht er sich direkt auf das Spiegelstadium und den Verlust des Körpers in der Architektur.⁶⁰⁹ Gleichzeitig schafft er private Hohlräume für den Körper innerhalb eines öffentlichen Raumes. Sie stehen stellvertretend für die Nutzer, die sich hier versammeln sollen.⁶¹⁰ Er erzeugt eine intime Atmosphäre: Eine Person sitzt komfortabel, die andere dagegen macht sich lächerlich, während eine dritte sich ausserhalb der beiden befindet. Diese Konfrontationen erinnern an die Videoarbeiten und Performances von Acconci. „(...) *but we become the content as we feel pleased or silly, embarrassed or threatened, successful or even triumphant – a content which, after all, resides not in pieces of sculpture but within us all.*“⁶¹¹

Daneben baute Acconci gleichzeitig Häuser, in die menschliche Körperformen eingeschnitten werden und die sowohl an Hundehütten, als auch an Schrebergartenbehausungen erinnern (Abb. 188). Sie können erklettert werden und durch ihre Dimension Erfahrungsräume für mehrere Betrachter ausbilden (siehe Kapitel 5.4.). „*This should be the kind of home that makes you a stranger inside it. This should be the kind of home that takes you out of the body, so that person-in-house-in-country can be self-analyzed from the outside.*“⁶¹² Auch das Motiv des Hauses an sich ist psychisch aufgeladen, denn im Haus sind Erinnerungen untergebracht, die nach Bachelard an einzelnen Örtlichkeiten lokalisiert werden können, wie dem Keller, Speicher, Dach etc. Er bezeichnet dies als Topo-Analyse „*also das systematische psychologische Studium der Örtlichkeiten unseres inneren Lebens.*“⁶¹³ Indem Acconci Körper und Haus gleich setzt („*I had to begin with my own body, had to begin at home*“⁶¹⁴), ist seine Auffassung mit derjenigen Bachelards vergleichbar. Dem Haus als

609 Anthony Vidler meint damit auch das Verfahren der Dekonstruktion: Vidler, Anthony: Unheimlich, S. 33

610 Schütz, Heinz: Vito Acconci. Courtyard in the Wind, S. 39.

611 Onorato, Ronald J.: Vito Acconci, S. 42.

612 Acconci, Vito: „Projections of Home“, 1988, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 388.

613 Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, S. 35.

614 Acconci, Vito: „Projections of Home“, 1988, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 388.

Zuhause widmet Acconci 1988 mit „Projections of Home“,⁶¹⁵ einen eigenen Text zu einem Zeitpunkt, an dem er die Gründung seines Architekturbüros bekannt gibt. Es ist deswegen nicht verwunderlich, wenn er sich allgemein mit dem Architekten und dem Hausbau an sich beschäftigt. Acconci verwendet gerade deswegen das Motiv des Hauses, weil es besonders von Künstlerinnen im Bereich der Public Art eingesetzt wurde,⁶¹⁶ und er seine künstlerische Praxis damit in den Kontext der Public Art einschreibt. Indem er den privaten Bereich des Eigenheims in den öffentlichen Raum setzt, versucht er, mit gesellschaftlichen Konventionen zu brechen. *„The sprouting of tiny multi-use houses all over public space is the introduction of intimate distance into a world where only public and social distances usually apply; this emergence of houses (make-believe houses, half-houses, substitute houses) is like fucking in the streets, like an orgy in the middle of a town meeting.“*⁶¹⁷

5.3.5. Zwischenraum: Übergang vom Privatraum in den öffentlichen Raum

Aus den privaten Zellen als Rückzugsorte und häuslichen Verstecken im öffentlichen Raum werden in den 1990er-Jahren abstrakte Einschnitte in Form von Nischen in einer Landschaft, innerhalb der Stadt oder einem Platz. Der Winkel als eingezogener Raum steht stellvertretend für den Übergang zwischen Innen und Aussen. Dazu wiederum Bachelard: *„Aber zunächst ist der Winkel eine Zuflucht, die uns einen ursprünglichen Daseinswert sichert: die Unbeweglichkeit. Er ist das sichere Lokal, das nächstliegende Lokal meiner Unbeweglichkeit. Der Winkel ist eine Art Kastenhälfte, halb Wand, halb Tür. Es gibt eine Illustration für die Dialektik des Drinnen und Draussen (...).“*⁶¹⁸

Obwohl die Nischen vor allem von Geborgenheit zeugen, sind sie auch der Ort der Markierung des Übergangs, in dem der Betrachter immer mit ausgestellt wird. In „Cuts in the Water“, Lake Area, Technology Park, Lyon, 1999 (Abb. 189), schlägt Acconci einen Weg inmitten des Sees vor. Die Ritze oder Nische mitten im Wasser bildet einen neuen, bisher unbekannten Ort aus. Es ist ein alternativer Ort, der im Sinne von Heideggers Einräumen,⁶¹⁹ einen Raum bildet, indem er ihn aus dem Rest herausschneidet. *„Ein Raum ist etwas Eingeräumtes, Freigegebenes, nämlich in eine Grenze, die griechische Peras. Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern wie die Griechen es*

⁶¹⁵ Ebenda, S. 386-390.

⁶¹⁶ Lippard, Lucy: Complexes: Architectural Sculpture in Nature, S. 86.

⁶¹⁷ Acconci, Vito: „Projections of Home“, 1988, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 390.

⁶¹⁸ Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, S. 145.

⁶¹⁹ Heidegger, Martin: Die Kunst und der Raum, St. Gallen 1969, S. 209.

*erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas sein Wesen beginnt. Darum ist der begriff: horismos, d.h. Grenze. Der Raum ist wesentlich das eingeräumte, in seine Grenze eingelassene. Das Eingeräumte wird jeweils gestaltet und so gefügt, d.h. versammelt durch einen Ort, d.h. durch ein Ding von der Art der Brücke.*⁶²⁰ Acconci gibt durch sein Ein- und Ausgrenzen ganz bestimmte Orte frei. *„Das Räumen erbringt das Freie, das Offene für ein Siedeln und Wohnen des Menschen.“*⁶²¹

Das Sitzen im Zwischenraum wird beispielhaft in „Renovation of Storefront for Art and Architecture (Wall Machine)“, New York, 1993, realisiert mit Steven Holl, umgesetzt. Acconci und Holl wurden beauftragt die Fassade gemeinsam zu sanieren (Abb. 57). Sie brachen dazu die alte Fassade ab und errichteten eine neue, mit Zementfaserplatten⁶²² verkleidete Wand aus Holzplatten, die in ein Metallgerüst eingespannt sind, so dass sich die einzelnen Paneele bewegen können.⁶²³ Die unterschiedlich grossen Elemente, die aus der Fassade ausgeschnitten wurden, können dabei entweder um einen vertikalen oder horizontalen Scheitelpunkt einmal um die eigene Achse gedreht werden. Da sie in verschiedenen Höhen angebracht wurden, lassen sich die ausgeklappten Flächen als öffentliche Ausstellungsflächen, Sitze und Tische nutzen. Doch ohne Zwischenglas müssen die Läden nach Ende der Öffnungszeiten wieder geschlossen werden.⁶²⁴ Der „private“⁶²⁵ Ausstellungsraum wird so in den öffentlichen Strassenraum überführt, unterstützt durch die im Inneren an der Brandmauer angebrachte Spiegelemente. *„Ni façade, ni vitrine, il prend une fonction réelle dans la communauté pour qui il existe, il produit son propre public.“*⁶²⁶ Die Autorschaft ist unklar und auch die Frage, ob es sich um Kunst oder Architektur handelt.⁶²⁷ Acconcis Anteil an der Gemeinschaftsarbeit lässt sich jedoch ablesen, vergleicht man den Storefront mit einer früheren Arbeit, wie „Mobile Linear City“, 1991 (Abb. 35). In dieser Arbeit thematisiert Acconci zum einen das Mobile

620 Heidegger, Martin: Bauen Wohnen Denken, in: Günter Neske (Hrsg.): Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 152-158.

621 Heidegger, Martin: Die Kunst und der Raum, St. Gallen 1969, S. 208

622 Ritter, Arno: en passant, in: Kunsthaus Bregenz (Hrsg.): Acconci, Holl. Storefront for Art and Architecture, Ostfildern-Ruit 2000, S. 57.

623 Hinter den Klappfenstern ist die Fassade mit tragenden Stützen im Inneren verbunden.

624 Deswegen musste sie 2008 vollkommen renoviert, d.h. abgetragen und wieder neu aufgebaut werden. Die 3 mm dicken Eternitplatten wurden dabei durch 6 mm dicke Betonplatten ersetzt und der Zugang verändert, indem ein Paneel als Türe mit Rampe ausgebildet wurde. Die Renovation wurde ohne Holl und Acconci durchgeführt. Eine Renovation der Renovation von Acconci/Holl wäre wohl ganz im Sinne von Acconci, der ja auch die MAK Ausstellungshalle nach der Renovation nochmals neu „renoviert“ hatte.

625 Jeder Ausstellungsraum ist natürlich gleichzeitig ein öffentlicher Ort, weshalb die Privatheit hier eher ein Konstrukt ist als Realität.

626 Quéloz, Catherine: Qui va déplacer les murs ?, in: Faces, 1991, S. 26.

627 „no wall, no barrier, no inside, no outside, no space, no building, no place, no institution, no art, no architecture, no acconci, no holl, no storefront.“ Kunsthaus Bregenz (Hrsg.): Acconci, Holl. Storefront for Art and Architecture, S. 43.

Home, das bewegliche, transportable und ständig erweiterbare Haus, zum anderen aber den privaten im öffentlichen Raum.⁶²⁸ Aus der vollkommen geschlossenen Fassade des aus sechs verschiedenen, immer kleiner werdenden Wellblechcontainern zusammengesetzten langen Hauses auf Rädern können einzelne Paneele als Fenster, Kochherd oder Toilettensitz herausgeklappt werden. Benutzt man letzteren, so sitzt man gleichzeitig im Freien. Beim Storefront werden die herausgedrehten Wandelemente ebenfalls in absurder Weise genutzt, nämlich so, dass die „wertvollen“ Ausstellungsstücke einer Galerie halb draussen und halb drinnen gezeigt werden, also den sicheren Rahmen der Galerie verlassen.⁶²⁹ Dieses sich selbst Ausstellen hat Dan Graham bereits 1976 in seiner ersten Arbeit, die auf Video verzichtet, in „Public Space/Two Audiences,“ für die Biennale in Venedig vorgeführt (Abb. 190). Er stellt die Besucher in einer weissen Zelle mit Glasscheibe einem leeren weissen Raum mit Spiegel an der Rückwand gegenüber: Dies führte dazu, dass der Ausstellungsbesucher sich selbst ausstellte und die Besucher auf der anderen Seite beobachten konnte, wie diese ihn beobachteten. Durch den Spiegel wurden beide getrennten Gruppen auf einer Seite vereint, wodurch die Subjekt-Objekt Beziehung durch den unmöglichen Akt der Zusammenführung deutlich wurde. Ausserdem zeigte die Arbeit, dass der weisse Raum nicht neutral ist, sondern mit sozialen und psychischen Effekten aufgeladen werden kann.⁶³⁰

Auch in seinem Modell „Alteration to a Suburban House“, 1978, das Graham als Vorstufe zur Realisierung betrachtet,⁶³¹ bedient er sich des Referenzsystems des Alltags, indem er die umgebende Architektur mit einbezieht und damit dem Werk eine neue ausserhalb des Kunstraums liegende Realität zuschreibt (Abb. 191). Ein Privathaus wird der Längsfassade nach aufgeschnitten und in die Mitte der Gebäudetiefe ein Spiegel eingesetzt, so dass sich hier die Umgebung spiegelt und damit die fehlende Fassade hinzufügt. Beatriz Colomina spricht von einer Verdoppelung der normalen Erfahrung bei einem Fenster durch die Spiegel,⁶³² die sich auch im „Storefront“

628 Erinnert sei hier an die Arbeit „Graffiti Truck“, 1972 von Gordon Matta-Clark. Aus einem besprayten Bus liess er Stücke heraus schneiden und als Kunstwerke verkaufen. Bei Acconcis Arbeit ist der Bus sozusagen übrig geblieben.

629 Vergleichbares passiert beim „Project for MAK Design Shop (A Store of Rotating Rings: Products on the Move)“, Wien 2001, wenn die begehrten Designstücke aus der Fassade herausgedreht werden.

630 Siehe: Chronologie, Nr. 62/1976, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, S. 172.

631 Seyfarth, Ludwig: Abweichungen vom Standard inbegriffen. Über Häuser in der Kunst von den sechziger Jahren bis heute, in: Zdenek, Felix (Hrsg.): HausSchau. Das Haus in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2000, S.17.

632 Colomina, Beatriz: Double Exposure: Alteration to a Suburban House, 1978, in: Gimmi, Karin u.a. (Hrsg.): SVM. Die Festschrift, Zürich 2005, S. 97.

an derselben Stelle finden. Graham legt hier die kulturelle Kodierung der Fassade, wie auch der Umgebung bloss, indem er die Fassade aufschneidet und damit das Private öffentlich macht. Er versteht damit das Gebäude als Medium.⁶³³ Acconci greift beim „Storefront“ beide Ideen von Graham auf, wenn er einerseits den Betrachter ausstellt, wie dieser sich auf die heruntergeklappten Paneele setzt, andererseits über die teilweise offene Fassade den öffentlichen Raum in den Ausstellungsraum spiegelt.

5.3.6. Platz: Verschmelzen von privatem und öffentlichem Raum

Ähnliche allseitig sichtbare Räume finden sich in den gläsernen Kisten wieder, die aus dem Gebäude heraus geschoben werden, wie im zweiten überarbeiteten Projekt für die „University Hall Plaza Chicago“, 1999, (Abb. 97), oder in einem späteren Projekt, „Queens Museum Renovation“, New York, USA, 2001, bei dem die Museumsbesucher gleichzeitig Teil des Parks und des Museums sind (Abb. 192). In diesen Vorformen von transparenten Räumen durchdringen sich öffentlicher und privater Raum wie in einem Panoptikum von Jeremy Bentham, 1787.⁶³⁴ Den Verweis auf Machtverhältnisse, wie sie Michel Foucault in „Surveiller et punir: Naissance de la Prison“, 1975,⁶³⁵ formuliert hat, und die Acconci vor allem in seinen Videos rezipierte, bleiben auch in den architektonischen Projekten bestimmendes Merkmal. Das zur Architektur geronnene Modell der Disziplinarmacht, bei Foucault das Gefängnis, hat den produktiven Zweck der sozialen Integration und führt laut Foucault durch die Selbstüberwachung zur Subjektivität und Individualität des Menschen. Im Unterschied zu Foucault beobachtet der Nutzer bei Acconci gleichzeitig auch die Passanten so wie er von ihnen beobachtet wird.

In der Platzgestaltung „Proposal for Square Jules Bocquet“, Amiens, 1993, (Abb. 56) interessierte sich Acconci für das „Setting“ des Platzes. Er entwarf eine Kulissenarchitektur durch verkleinerte Kopien einzelner Fassaden, die von der bestehenden Architektur abgeleitet wurden, und grenzte einen zweiten Raum im vorhandenen öffentlichen Raum ein. Im Unterschied zu Charles Moores „Piazza d'Italia“, New Orleans, 1976-1979, die als dreidimensionales Werk der Pop Art verstanden

⁶³³ Ebenda, S. 103.

⁶³⁴ Ins Extrem gesteigert wird diese Idee, wenn die WC-Benutzung oder das Duschen der Benutzer in „House Up a Building“, 1996, temporär, am Centro Gallego de Arte Contemporanea in Santiago de Compostela, öffentlich zu sehen sind (Abb. 33).

⁶³⁵ Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt 1994.

wird,⁶³⁶ lässt Acconci die Kopien der dahinter liegenden Fassaden des Platzes als Einzelteile unverbunden im Raum stehen und schafft eine deutlich sichtbar konstruierte Miniaturwelt, die als Theaterbühne erkennbar ist. Der Benutzer kraxelt buchstäblich in den Theaterkulissen herum, die Acconci als „Ghost Facades“ bezeichnet, wodurch die Künstlichkeit eines öffentlichen Platzes veranschaulicht wird.

Wie der Stadtraum mit dem Bühnerraum zusammenfällt, zeigen die Mysterienbühnen des Mittelalters. Auf Marktplätzen wurden durch Versatzstücke von Architektur oder abgeteilte Raumabschnitte verschiedene Orte simuliert, auf denen gleichzeitig Handlungen stattfanden.⁶³⁷ Statt nacheinander fanden die Handlungen nebeneinander statt. Nicht die Szene veränderte sich, sondern die Handlung und der Standort der Spieler wurde verlagert. Wie bei Acconcis Vorschlag hatten die Häuser offene Seiten- und Rückfronten, in die man von allen Seiten hineinsehen konnte. Diese Simultanität wird in Acconcis „Courtyard in the Wind“ (Abb. 67) zu einer nicht mehr bestimmbar Differenz von Akteur und Zuschauer (siehe Kapitel 5.2). „(...) *the goal of public space is for space and public to be one and the same.*“⁶³⁸ Die Kraftfeldtheorie von Kurt Lewin wird hier aufgelöst in einen gemeinsamen öffentlichen und privaten (Bühnen-)Raum, die miteinander verschmelzen. Es geht nicht mehr um bestimmte Kräfte von Anziehung und Abstoßung, die die Felder und den Abstand der Umkreisungen der Figuren (hier nun der Kreise) zueinander bestimmen, sondern der Abstand bleibt immer gleich.⁶³⁹ Die Frage, wie weit sich der Spaziergänger dem im inneren Kreis sitzenden Benutzer nähert, ist ebenso seine eigene Entscheidung wie jene, ob er den vorgegebenen Weg verlassen oder sich der Ordnung beugen will. Acconci geht nicht vom Inhalt des Theaters bzw. dessen Bildhaftigkeit aus, sondern von den technischen Apparaten, den Drehbühnen und verschiebbaren Kulissen. Während Venturis Architektur nicht theatralisch war, wie von Moos bemerkt,⁶⁴⁰ so ist sie es bei Acconci sehr wohl. Er stellt geradezu die Theatralität zur Schau, indem sich die Landschaft selbst theatralisch verhält und der Betrachter als Schauspieler fungiert. Dieser wird jedoch auch ohne sein Zutun

636 Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, 3. durchges. und erg. Aufl., München 1991, S. 514.

637 Teils wurde das Bühnenbild durch die die Örtlichkeit beschreibenden Texte im Theaterstück ersetzt, siehe: Lexikon der Kunst, hrsg. von Harald Olbrich u.a., Leipzig 1994, 7 Bd., S. 221.

638 Acconci, Vito: „Bodies of Land“, 1992, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 398.

639 Ursprünglich waren im ersten Vorschlag zwei sich drehende Kreise nebeneinander vorgeschlagen worden, was meine These noch unterstützen würde, dass er die Kraftfeldtheorie hier in Architektur umgesetzt hat. Siehe: Schütz, Heinz: Vito Acconci. Courtyard in the Wind, S. 46.

640 Von Moos, Stanislaus: Venturi, Rauch & Scott Brown. Bauten und Projekte, S. 67.

automatisch in Beziehung zur Umgebung (den Bäumen oder der Architektur) gesetzt, bleibt aber immer auch Teil der Szenerie, das heisst, er wird sich gerade durch die Drehung seiner eigenen Betrachterpräsenz bewusst, während er vorher durch die Kulissenhaftigkeit auf sein Schauspielerdasein aufmerksam gemacht wurde. Damit zeigt Acconci in einem Nebensatz die Geburt des Betrachters auf.

5.3.7. Anderer Ort: Parallele öffentliche Räume

*„Each cluster acts as if the rest of the space isn't there; each cluster acts as if it doesn't need the rest of the space.“*⁶⁴¹ Acconci versteht die Stadt oder Teile der Stadt als Cluster. Als kleinste Einheit einer Stadt könnte man den Platz verstehen, ähnlich wie die kleinste Einheit eines Gebäudes ein Möbelstück ist. Im Marienhof-Projekt „Circles in the Square“, München, 1998,⁶⁴² konzipierte Acconci einen autonomen Stadtteil (Abb. 88). Der grüne Platz, der nicht historisch als ein solcher angelegt wurde, sondern durch Bomben aus dem 2. Weltkrieg entstanden ist, sollte angeregt von der Hypo-Kulturstiftung neu gestaltet werden.⁶⁴³ Dem rechteckigen Grundriss des Platzes antwortet Acconcis Vorschlag mit einem System aus ineinander greifenden transparenten Kugelpavillons, die durch unterschiedliche Asphaltarten im Inneren gekennzeichnet sind. Jede Kugel beherbergt eine andere Funktion: ein Parkhaus, ein Schwimmbad, einen Markt, ein Theater, eine Skateboardbahn. Zahlreiche Bäume und deren Baumkronen sind über Rampen erreichbar und laden zum Verweilen ein. Die Kugelpavillons, die in der Bautradition seit jeher für Ausstellungsgebäude verwendet wurden, erinnern an Buckminster Fullers Entwurf einer geodätischen Kuppel über dem Zentrum von Manhattan „Cloud No. 6“, 1968, die vor Smog schützen sollte (Abb. 193). Die Überdachung eines Stadtteils ist bei Acconci in einzelne Cluster unterteilt, die jede für sich eine eigene Welt darstellt. Der Vergleich zu Aldo van Eyck ist aufschlussreich: *„Ein Haus muss wie eine kleine Stadt sein, oder es ist kein richtiges Haus; und eine Stadt muss wie ein grosses Haus sein, oder sie ist keine richtige Stadt.“*⁶⁴⁴ Aldo van Eyck versteht die offene Netzstruktur von Zellen, die sich um Gemeinschaftsräume

⁶⁴¹ Acconci, Vito: „Public Space in a Private Time“, 1990, in: Centro per l'Arte Contemporanea, S. 135.

⁶⁴² Grill, Michael: Von Kugelbauten und anderen Utopien, in: Süddeutsche Zeitung, 8.1.1999.

⁶⁴³ Eingeladen waren Daniel Buren, Gilles Clément, Itsuko Hasegawa + Dan Graham, Stephan Huber, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Dietmar Tanterl, Rosmarie Trockel. Hypo-Kulturstiftung (Hrsg.): Marienhof. Konzepte der Kunst, München 1999, S. 18-23. Interessant ist das Projekt von Rosmarie Trockel, die zwei sich drehende Kreise vorschlägt, was dem später von Acconci realisierten „Courtyard in the Wind“, München, 1997-2000, realisiert, vergleichbar ist.

⁶⁴⁴ Krufft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie, S. 508.

gruppieren, als räumliches Symbol für eine Gemeinschaft,⁶⁴⁵ womit er sich an der volkstümlichen Architektur Afrikas und Mexikos orientiert. Als Städtisches Waisenhaus in Amsterdam, 1955-1960 (Abb. 194), entwarf van Eyck ein Gebäude, das wie eine Stadt funktioniert. Dafür baute er einen grossen Platz zwischen dem Eingangstrakt und den anschliessenden Klassenzimmern, den er als Zwischenraum definierte, um die Schwellenangst der Kinder zu mildern, wobei er merkliche Grenzen setzte, um den Übergang zu betonen. Dem räumlichen Kontinuum wollte er einen Ort der Identifikationsmöglichkeit entgegenstellen.⁶⁴⁶ Hier integrierte van Eyck Sitzmöglichkeiten für die Kinder, Spielecken und Zerrspiegel und liess so die verschiedenen Bereiche, Innen und Aussen, Privatraum und öffentlichen Raum miteinander verschmelzen. Genau gleich geht Acconci im Marienhofprojekt vor, indem er in den Überlappungszonen (private) Sitzmöglichkeiten für Gruppen unterbringt. Deswegen manifestiert sich hier im Gegensatz zu seinen früheren Projekten eine neue Vorstellung von dem, was öffentlicher Raum ist:⁶⁴⁷ *„Public space isn't a piazza anymore. I don't think public activity exists. I was grounded in the '60s notion of public space – where discussion occurs, argument occurs, and then the revolution happens. I don't really believe that anymore. (...) I have the feeling that 'public' has become a mix of capsules (...).“*⁶⁴⁸

In „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert, sind es zwei Sphären, die sich an einem Ort überlappen und im Zentrum einen Spielplatz beherbergen (Abb. 195).⁶⁴⁹ Die ursprüngliche Idee stammte vom Grazer Robert Punkhofer und seiner Galerie Art & Idea, der das Programm, bestehend aus einem Freilichttheater für 300 Personen, einem Spielplatz und Restaurant gleich mitlieferte und Vito Acconci als Gestalter vorschlug.⁶⁵⁰

645 Von Moos, Stanislaus: Venturi, Rauch & Scott Brown. Bauten und Projekte, S. 60.

646 van Eyck, Aldo: Versuch, die Medizin der Reziprozität herzustellen, in: Ligtelijn, Vincent: Aldo van Eyck. Werke, Basel 1999, S. 89.

647 Im theoretischen Projekt „A City That Rides a Garbage Dump“, Breda, 1999, bei dem ebenfalls einzelne Kapseln spezielle Funktionen beinhalten sollten, ist der öffentliche Raum unter den Kapseln als verbindendes Element angelegt. Dies erinnert an Constants „New Babylon“, 1968, oder Yona Friedmanns Vorstellungen „La Ville Spatiale“, 1958/62, die beide von einer Stadt- oder Superstruktur über einem bestehenden Stadtraum als auf Stützen gestellte Wohneinheiten ausgehen, wobei sich der öffentliche Verkehrs- und Fussgängerraum darunter befinden sollte.

648 Acconci, Vito in conversation with Barclay Morgan, Anne: Revolution is Sneakier, in: Sculpture. A Publication of the International Sculpture Center, Vol 21, No. 7, September 2002, o. S.

649 Nach anfänglichem Widerstand gegen die 5 Mio. Euro teure, 550 t schwere und damit 1/7 des gesamten Budgets der Kulturhauptstadt Graz beanspruchende Insel im Hausfluss von Graz, wurde die schwimmende Plattform aus Metallplatten, Stahl und Glas als dritte Brücke, zwischen zwei bereits vorhandenen, rechtzeitig zur Eröffnung im Januar 2003 fertig gestellt. Damit die Insel auch über das Jahr der Kulturhauptstadt hinaus vor Ort bleiben konnte, waren weitere 5 Mio. Euro notwendig. Baer-Bogenschutz, Dorothee: Raumpatrouille Orion lässt grüssen, in: Kunstzeitung, Nr. 87, November 2003, S. 5.

650 Punkhofer, Robert: Geschichte einer Insel, S. 10.

Die Idee von Acconci lautete: „*A hole in the water that causes a bulge on the water; a bulge out of the water that causes a hole within the water.*“⁶⁵¹ Das Ei (erst später, beim realisierten Projekt, spricht Acconci von der Muschel bzw. von einem Ball) aus transparentem Material sollte im Wasser fast verschwinden.⁶⁵² In der Mitte des Flusses verankert, sollte es in zwei Hälften geteilt werden, die sich als offene und geschlossene Form überlagern und in deren Mitte der Spielplatz von allen Seiten zugänglich und einsehbar platziert sein sollte. Diese Überlappung scheint den Graphiken aus Acconcis Performancezeiten zu entsprechen, wenn er nach Kurt Lewins Feldtheorie zwei Regionen miteinander überlappen lässt, um Kommunikation herzustellen (Abb. 175). Das heisst, aus den privaten Sitzmöglichkeiten in einer Gruppe (wie bei van Eyck und Acconcis Marienhofprojekt), wo man sich unterhalten kann, wurde die private Spielzone. Wie Susan G. Solomon bemerkte, ist es der In-Between-Space von Aldo van Eyck, der hier sowohl visuell als auch buchstäblich umgesetzt wurde.⁶⁵³ Tatsächlich wurde der Kinderspielplatz in dieser Form zwischen Café und Theater ausgeführt und durch Gitterstrukturen begrenzt. Da er auch der Durchgang zur unteren Caféebene ist, stellte die Interaktion zwischen Kindern und Erwachsenen ein Problem dar, weshalb er die meiste Zeit abgesperrt blieb. „*The bottom half is open to the sky, and closed to the river below; it's a plaza, it's a landscape. The top half is closed to the sky, but open to the river below; it's a roof, it's a building.*“⁶⁵⁴

Über das Dach sollte sich ein permanenter Wasserfall ergiessen, der sich aus der Verdrängung der einen Eierschalenhälfte ergeben sollte. Dies wurde jedoch bei der Realisierung ziemlich schnell als technisch unlösbar eingestuft. Ursprünglich waren die Zugänge unter Wasser durch transparente Röhren geplant, so dass man erst im Café oder im Theater wieder auftauchen sollte.⁶⁵⁵ Aufgrund der geringen Wassertiefe konnte dieses Vorhaben nicht realisiert werden. Schliesslich plante Acconci zusammen mit den

651 Acconci, Vito: Beschreibung „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert.

652 Auch Frederick Kiesler spricht vom Ei: „Die Eierschale ist das hervorragendste uns bekannte Konstruktionsbeispiel für grösstmögliche Widerstandsfähigkeit gegenüber innerer und äusserer Belastung in Verbindung mit geringstmöglicher Kraft (...). Das bedeutet nicht, dass ein Haus wie ein Ei aussehen soll. Die ideale Konfiguration für ein Haus mit dem geringstmöglichen Widerstand gegenüber innerer wie auch äusserer Belastung folgt keiner ovalen Form, sondern orientiert sich vielmehr an einer kugelförmigen Matrix: die abgeflachte Kugel. Der Schnitt durch den Äquator ist kreisförmig, der Längsschnitt elliptisch. Hier wird Stromlinienform zu einer organischen Kraft, die mit dem dynamischen Gleichgewicht der Körperbewegung innerhalb eines umschriebenen Raumes in Beziehung steht. Es handelt sich eher um einen integralen Bestandteil des komplexen als um eine reine Adaptierung der Hydro-oder Aerodynamik. Diese Funktion nenne ich eigenräumliche Dynamik.“ in: Notes on Architecture, dt. Übers., in: Bogner, Dieter: Frederick Kiesler, S. 52.

653 Solomon, Susan G.: American Playgrounds, S. 199.

654 Acconci, Vito: Beschreibung „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert.

655 Siehe auch: Pfaff, Lilian: Raumschiffe in Graz, in: Werk, Bauen + Wohnen, 3/2003, S. 54-55.

Ingenieuren Katzer und Zenkner & Handel und Purpur Architekten die Insel auf hydraulisch emporsteigenden Stützen, die sich dem Wasserstand anpassen.⁶⁵⁶ Um das Café in der Mitte herum sind Wege angelegt. Blaue Tische, Bänke und Barhocker (Abb. 195), von denen aus man das Wasser überblicken kann, sollten selbst wie kleine Inseln über transparentem Boden „schwimmen“, wobei das Mobiliar anfangs auch transparent⁶⁵⁷ entworfen wurde.⁶⁵⁸

Während es noch im Projekt „Renovation of Storefront for Art and Architecture“ um den Zwischenraum zwischen Innen und Aussen ging, so sind es in Graz zwei Zwischenräume. Zum einen die Insel als Zwischenraum zwischen den Stadthälften, zum anderen der Spielplatz als narrenfreie Zone zwischen den beiden Muschelhälften. Auch Robert Venturi hat sich mit dem Zwischenraum oder Restraum in einer Stadt beschäftigt: *„Ich denke da an offene Räume unter den Highways und an Pufferräume in den Lärmzonen entlang der Highways. Anstatt sie anzunehmen und die Eigenheiten dieser Art von Raum zu benutzen, verwandeln wir sie in Auto-Abstellflächen oder kümmerliche Grasfetzen – Niemandsland zwischen der Umgebung und der Stadt.“*⁶⁵⁹ Diese Negativräume oder von ihm auch als „open poché“ bezeichneten Rest-Räume sind Übergangszonen. Sie sind wie die Raumentaschen barocker Architektur ein Mittel um zwischen Innen und Aussen einen Zusammenhang herzustellen – dies jedoch nicht als kontinuierlichen Übergang: *„Stattdessen muss der Übergang durch Mittel gestaltet werden, die selbst definierte Orte des Dazwischen sind und die gleichzeitig die Aufmerksamkeit darauf lenken, was auf der einen und was auf der anderen Seite von Bedeutung ist. Ein so verstandener Ort der Überleitung wäre die Voraussetzung für die Möglichkeit, konfliktgeladene Gegensätze als zusammengehörige Phänomene erneut zu erfahren.“*⁶⁶⁰ Acconci nimmt in Graz einerseits auf Wasser, andererseits auf die Behausung in Form einer Muschel (oder eines Eis) als Ursprungsort des Menschen

⁶⁵⁶ Punkhofer, Robert: Geschichte einer Insel, S. 13.

⁶⁵⁷ „The walkway, the tables and chairs, are transparent; you eat and drink between sheets of water – you’re on a floor of water, under a roof of water.“ siehe: Acconci, Vito: Beschreibung „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert. Nachdem es Acconci nicht möglich war, die von ihm gewünschte Transparenz zu erzeugen, versuchte er durch Farbe und Form den fluiden Charakter des Wassers darzustellen.

⁶⁵⁸ Schon in einem früheren Projekt, „Project for Riverside (City in the River)“, Warrington, 1998 (Abb. 196), hat Acconci ein transparentes „schwimmendes Restaurant“ und Freilichtbühnen mit Baldachinen aus Pflanzen geplant, was wohl ausschlaggebend für die Anfrage in Graz war. An mastartigen Konstruktionen in der Flussmitte sollten mittels am Ufer verankerter Stahlseile Stege aufgehängt werden, auf denen die Fußgänger auf den Fluss gelangen und auf verschiedenen Plattformen sitzen oder unterhalten werden sollten. Diese Revitalisierungsbemühungen in England entsprechen denjenigen in Graz, die Formensprache ist jedoch unterschiedlich.

⁶⁵⁹ Klotz, Heinrich (Hrsg.): Robert Venturi: Komplexität und Widerspruch, S. 127.

⁶⁶⁰ Ebenda.

Bezug und kann so den Übergang von Fluss und Stadtbebauung bildhaft darstellen, was sogar im Wesentlichen der Aufgabe entspricht, beide Ufer nicht nur faktisch über eine Brücke zu verbinden, sondern auch inhaltlich zu verknüpfen.

Innerhalb Acconcis Werk hat hinsichtlich der Behandlung des Zwischenraums eine Veränderung stattgefunden. Statt eine Nische auszubilden und als Sitzgelegenheit zu bespielen, entstehen nun eigentliche Orte durch die Überlappungen zweier Sphären. Diese neuen Freiräume sind mit dem Begriff der Heterotopie fassbar. Die Insel wie auch der Kindergarten gleichen einem Heterotop, wie es Michel Foucault⁶⁶¹ beschrieb, und schliessen damit einen „Anderen Raum“ ein, der von Utopien wie „A City That Rides a Garbage Dump“ unterschieden werden muss. Es geht nun nicht mehr darum, an unwirklichen Orten eine andere Gesellschaft aufzeigen, sondern *„Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet werden“*⁶⁶² zu verorten. Nach Foucault *„leben (wir, Anm. d. Verf.) innerhalb einer Gemengelage von Beziehungen, die Platzierungen definieren, die nicht miteinander zu vereinen sind.“*⁶⁶³ Dabei interessieren ihn nur diejenigen Platzierungen, die sich auf andere beziehen, indem sie diese *„suspendieren, neutralisieren oder umkehren.“*⁶⁶⁴ Es geht ihm also um die Wechselwirkung zwischen der Gesellschaft und den „Anderen Räumen“, die z.B. Theater, Gärten, Bordelle, Hotels etc. sein können. Sie sind von der sie umgebenden Identität abgegrenzt und stellen ihr eine kontroverse oder komplementäre Identität gegenüber. Foucault erwähnt in seinem Text von 1967 verschiedene Merkmale, die für heterotope Orte gelten; so können es einerseits Orte sein, die Zeit speichern, wie Museen, andererseits flüchtige Orte, wie das Fest oder der Event. Acconci schreibt dazu: *„Our projects melt into, and out of, the site – not as a form, but as an event, and as trajectory for events. (...) We build one world within another.“*⁶⁶⁵

Diese Orte bestehen nach Foucault aus Öffnungen und Schliessungen, so dass sie isoliert und zugleich durchdringbar erscheinen – wie die Verschmelzung von öffentlichen und privaten Räumen in Acconcis Projekten. Die Funktion, die diese „Anderen Räume“

661 Foucault, Michel: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, 5. Auflage, Ulm 1993, S. 34-46.

662 Ebenda, S. 39.

663 Ebenda, S. 38.

664 Ebenda.

665 Acconci, Vito: Designer's Statement, New York 2000.

haben sollen, ist, entweder Illusionen einer „heilen Welt“ aufzubauen oder kompensatorisch zu wirken. Bei Acconci übernimmt dies der Spielplatz, der metaphorisch für alle seine architektonischen Arbeiten stehen kann.

Acconci vereint in „Mur Island“ mehrere seiner früheren Ideen: Zum einen ist es das Raumschiff (vor allem durch seine metallene Oberfläche und seltsame Form), dessen Begriff er in seiner Schrift „Coming Out“, 1987, mit Public Art gleichsetzte, das hier Wirklichkeit geworden ist. Zum anderen geht es wie schon im Projekt „Courtyard in the Wind“ um den Flaneur und das Schauspiel. Die Bühne des Freilichttheaters ist nicht erhöht, sondern verläuft mitten im Weg der Passanten, die die Brücke überqueren möchten, wodurch sich folgende Situation ergeben könnte: Eine unbeteiligte Person tritt plötzlich auf die Bühne und wird zum Teil des Stückes. Die Insel funktioniert gleichzeitig auch als Brücke und besitzt so mehrere Funktionen in einem. Ideen, wie sie schon Zaha Hadid als zwei bewohnbare Brückenkörper für das unrealisiert gebliebene Projekt „Thames Water Habitable Bridge“, London, 1996, vorschlug und die sich auch in der Ponte Vecchio, die Robert Venturi in „Complexity and Contradiction“ einführt, findet.

Die Funktionsmischung bzw. Funktionsverschiebung wurde räumlich angelegt. Acconci wollte eine Landschaft *und* einen Platz errichten.⁶⁶⁶ „Mur Island“ ist aber weder eine Brücke noch ein Platz noch eine Landschaft. Sie ist ein Zwitterwesen aus verschiedenen öffentlichen Räumen und damit ein Durchgangsraum: „*Not nodes but circulation routes; not building and plazas, but roads and bridges.*“⁶⁶⁷ Deswegen sind sowohl die privaten wie auch öffentlichen Räume nicht eindeutig definiert oder voneinander geschieden. Es ist ein öffentlicher Raum in Bewegung. Je nachdem, welches Ereignis gerade stattfindet, verschiebt sich die Position des Betrachters als Zuschauer, Schauspieler, Passant oder Wartender.

⁶⁶⁶ Acconci, Vito: Beschreibung „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert. Während der Platz deutlich wird, so ist der Landschaftsaspekt kaum wahrnehmbar.

⁶⁶⁷ Acconci, Vito: „Public Space in a Private Time“, 1990, in: Centro per l'Arte Contemporanea, S. 137.

5.3.8. Faltung, Schlaufe: Privater und öffentlicher Raum in ständiger Veränderung

Wenn nun der öffentliche und private Raum miteinander verschmelzen, gibt es keinen eigentlichen Ort mehr. Deswegen sind Acconci Sitzgelegenheiten als Verortung des Privaten so wichtig, denn sobald man sich wegbewegt, kann man keinen Anspruch mehr auf den Sitzplatz erheben. „(...) *public space becomes private when the public that has it won't give it up.*“⁶⁶⁸ Der Sitzplatz gleiche einem Parkplatz, der temporär besetzt wird, so Acconci. Dies müsse sogar soweit gehen, dass der öffentliche Raum an sich verschwindet und ein Netzwerk von privaten Räumen, einer Faltung gleich, übrig bliebe.⁶⁶⁹ „*A space begins to go public when it goes out of itself, separates from itself: the space splits and splinters, and rips itself to shreds and rips itself asunder.*“⁶⁷⁰ Eine andere Möglichkeit, das Private in den öffentlichen Raum zu tragen, sind mobile Dinge, mit denen man sich auf einen Platz begeben kann.⁶⁷¹

Faltungen finden sich in Form der Möbius-Schleife oder als Gebäude aus Wegen und Rampen im herkömmlichen Parkhaus. Acconci bezieht sich zweifellos auf zeitgleiche Architekturprojekte, die in der Ausstellung „The Unprivate House“ am Museum of Modern Art, 1999, gezeigt worden waren.⁶⁷² Acconci entwarf 2000 die „Möbius-Couch“ in Tokio (Abb. 197).⁶⁷³ Die Bank ist eine ineinander verschlungene Schlaufe, ein geschlossenes System ohne Anfang und Ende, in dem die Sitzfläche zur Lehne und umgekehrt die Lehne zur Sitzfläche wird.⁶⁷⁴ Das „Möbius-House“⁶⁷⁵ des UN-Studios (Ben van Berkel/Caroline Boss) in Het Gooi, 1993-97, ist der formale Ausdruck eines 24-

668 Ebenda, S. 134.

669 Während Robert Venturi in „Complexity and Contradiction“ noch davon ausging, dass die beginnende Verselbständigung von Zwischenräumen eher auf Unterschieden der Proportionen als auf verschiedenen Formen der Struktur beruht, so geht Peter Eisenman vom Gegenteil, nämlich von der Struktur aus. Durch das Vorgehen des „scaling“, wo die verschiedenen Größenverhältnisse der einzelnen architektonischen Elemente von Bedeutung sind, das „graft“ (Aufpropfung) und „folding“ (Faltung) kommt es zur Deformation des Raumes durch Biegung, Faltung, Dehnung, Stauchung und damit zur topologischen Architektur. Die Faltung entspricht bei Eisenman der Überlagerung durch Rotation in seinen frühen Häusern.

670 Acconci, Vito: „Making Public“, 1993, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, S. 395.

671 Siehe: Acconci, Vito, in: Vito Acconci, Hans Ulrich Obrist, o.S.

672 Riley, Terence: The Un-Private House, New York 1999.

673 Eine weitere realisierte er in Pasadena, Kalifornien, 2006.

674 „Just as in a Möbius strip, the inside becomes outside and vice versa, so facades become inner walls and glass and concrete swap places with every change in direction.“ Jormakka, Kari: Flying Dutchmen, Basel, Boston, Berlin 2002, S. 39.

675 Foreign Office Architects entwarfen 1997 ebenfalls eine Möbius-Schleife als virtuelles Haus, das zwischen Kinderspielplatz und rohem Modell changiert, wobei sie die an einen DNA Strang erinnernde Schlaufe noch zusätzlich manipulierten. „We manipulated it in order to further challenge some other categories that have been characteristic of the domestic spatial phenomenology, such as opposition between inside/outside, front/back, up/down, and other cultural constructions of the dwelling.“ El Croquis (Hrsg.): Foreign Office Architects. Complexity and Consistency, Madrid 2003, S. 36.

Stunden-Lebenszirkels der beiden Bewohner, die sich während des Arbeitens und Lebens immer wieder zu bestimmten Ereignissen an den Schnittstellen treffen (Abb. 198). Das Infragestellen der Privatsphäre, das Verbinden von Wohnen und Arbeiten und das Öffnen und Befreien des Hauses von gewissen Regeln und Definitionen, wie es in diesem Haus programmatisch umgesetzt⁶⁷⁶ und von mir bereits bei Eisenmans „House VI“ aufgezeigt wurde (siehe Kapitel 5.1), ist ein vergleichbares Anliegen bei Acconci.

Die Möbius-Schleife ist der topologische Versuch, verschiedene Räume so zu definieren, dass sie gewisse Bedürfnisse abdecken, ohne die einheitliche Oberfläche zu unterbrechen. Wesentlicher als die verschiedenen Funktionen unter einer gemeinsamen strukturellen Haut ist jedoch die Voraussetzung des Möbius-Bandes, dass das Innere zugleich zum Äusseren werden kann. Der „Blob“ als eine isomorphe Vielfachoberfläche hat die Geometrie als statisches Mass abgelöst, wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari in „Mille Plateaux“, 1980, beschrieben haben. Es sind vielmehr Konsistenzebenen, auf denen Wandlungen und Verformungen geschehen: *„In die Formsprache der Architektur übersetzt bedeutet dies, dass weder rechte Winkel noch kreisrunde Formen vorkommen, dass traditionelle Vorstellungen des tektonischen Aufbaus von Architektur ignoriert und die Funktionen von Wänden, Decken, Böden, Innen und Aussen übergangslos ineinander geschliffen werden.“*⁶⁷⁷ Hier treffen aktuelle Architekturvorstellungen mit denjenigen von Acconci zusammen, der sich seit 1989 mit der Verwandlung architektonischer Elemente in andere funktionale Begebenheiten befasste – wie das Fortsetzen des Bodens in der Vertikalen, der erst zur Wand wird und dann zur Sitzgelegenheit.

Als Vorbild⁶⁷⁸ der schlaufenartigen Formen und der Vorstellung von einem bewegten Organismus, der seine formalen Qualitäten aus der Bewegung seiner Benutzer erhält, dient das „Endless House“ von Frederick Kiesler (Abb. 103) Acconci wurde nach eigenen Aussagen durch Kenny Schachter auf Kiesler aufmerksam,⁶⁷⁹ dessen Peggy Guggenheim Gallery, 1942, eine Anregung für die Kenny Schachter Gallery sein

⁶⁷⁶ Riley, Terence: The Un-Private House, S. 25.

⁶⁷⁷ Jormakka, Kari: Flying Dutchmen, S. 20.

⁶⁷⁸ Lynn, Greg: Endless Surface, in: Bogner, Dieter und Noever, Peter (Hrsg.): Frederick J. Kiesler. Endless Space, Ostfildern-Ruit 2001, S. 69-71.

⁶⁷⁹ Johnson, Ken: Kenny Schachter Gallery, in: The New York Times, 2002, Friday August 2.

sollte.⁶⁸⁰ Die Bewegungen in einem endlosen räumlichen Kontinuum waren das bestimmende Thema in den zahlreichen Modellversuchen Kieslers zum Endless House.⁶⁸¹ „*The floor continues into the wall (only a contact-member), the wall continues into the wall, the wall into the floor.*“⁶⁸² Es ist ein elastisches Raumkonzept, das nach den unterschiedlichen Bedürfnissen verändert werden kann, was er schon 1930 als „Space-Time-Architecture“ bezeichnete. Liest man Kieslers Manifest von 1958, so werden die Berührungspunkte mit Acconcis Auffassung deutlich: „*We will have no more walls, armories for body and soul, nor armored civilization; with or without ornament. We want 1. Transformation of the surrounding area of space into cities. 2. Liberation from the ground, abolition of the static axis. 3. No walls, no foundations. 4. A system of spans (tension) in free space. 5. Creation of new kinds of living, and, through them, the demands which will remould society.*“⁶⁸³

Für den Eingangsbereich des Firmenareals des Chemiekonzerns Novartis und ein unterirdisches Parkhaus wurde Acconci Studio⁶⁸⁴ zum Wettbewerb eingeladen.⁶⁸⁵ Bei der Präsentation des Projekts „Parking Lot and Gatehouse for Novartis“, Basel, 2003, im Mai 2003 (Abb. 73) stellte sich heraus, dass Foreign Office Architects ein ähnliches Projekt entworfen hatten wie Acconci. Der Wettbewerb wurde schliesslich nicht entschieden, sondern ein Hausinterner Entwurf realisiert, da es Schwierigkeiten

680 Voraus ging dem „Endless House“, das „Space House“, 1933, das als kleinste Raumeinheit die Summe aller menschlichen Bewegungen vereinen sollte. Es stellte ein offenes Raumsystem dar, dem bestimmte psychologische und soziale Dimensionen je nach Ort zugeschrieben werden können.

681 Das „Endless House“ wurde als solches zwar nie gebaut, aber in verschiedenen Modellen seit 1950 aus Gips und Metallmaschengewebe in unterschiedlichen Grössen konzipiert.

682 Kiesler, Frederick: Notes on Architecture: The Space-House, Annotations at Random, ursp. In: Hound & Horn, Januar-März 1934, S. 296, zitiert nach: Bogner, Dieter: Inside the Endless House, in: ders. und Noever, Peter (Hrsg.): Frederick J. Kiesler. Endless Space, Ostfildern-Ruit 2001, S. 16.

683 Typescript, July 11, 1958, in: Bogner, Dieter und Noever, Peter (Hrsg.): Frederick J. Kiesler. Endless Space, Ostfildern-Ruit 2001, S. 34.

684 Die Basler Projekt-Architekten LOST (Dietrich Lohmann und Christoph Standke) wurden von der Autorin an Acconci Studio vermittelt. Dabei ging es in erster Linie um eine realistische Kostenschätzung kurz vor Abgabe des Projekts und einen Partner vor Ort. An der Ausarbeitung des Entwurfs waren sie jedoch aufgrund des Zeitdrucks nicht beteiligt, auch wenn gewisse Affinitäten von LOST und Acconci Studio bestehen. Zum Wettbewerb wurden weiter eingeladen: Zaha Hadid, Foreign Office Architects; Buol & Zünd; Burkhalter & Sumi und Luis Mateo.

685 „Clear identification by address and future main entrance from Voltastrasse, at the interface with the city. Clear spatial arrangement making it easier for people to find their way around, with the creation of green and open space and reservation of areas for future developments.“ Wettbewerbsprogramm Novartis Campus WSJ 208/212, 13.12.2002, S. 5 (bei Acconci besonders angestrichen)

bezüglich der Zugehörigkeit zum öffentlichen Grund gab.⁶⁸⁶ Acconcis Projekt verbindet das Parkhaus mit dem darüber liegenden Park und der Eingangszone: „*The park is the result of the parking garage.*“⁶⁸⁷ Dabei sind sowohl die einzelnen Parkgaragenebenen und -strassen wie auch der oberirdische Park in einzelne Streifen gegliedert, die sich teilen können, um einen Wasserfall frei zu geben, oder plötzlich absacken, um ein tiefer gelegtes Amphitheater auszubilden. Durch die Leerstellen, die sich aus dem Gewirr der Schlaufen ergeben, kann einerseits Tageslicht nach unten geführt werden und nachts künstliches Licht von unten nach oben dringen, andererseits können die verschiedenen Geschosse miteinander über Rampen, verbunden werden.⁶⁸⁸ Die unterschiedlichen Funktionen werden in den immergleichen Schlaufen oder Falten eingebunden. Sie unterscheiden sich räumlich vor allem durch ihren Ort (oben oder unten oder dazwischen). Die Schlaufen selbst (als Verkörperung des Parkplatzes) sind dabei der Zwischenraum und gerade dieser wird von Acconci wörtlich genommen als ein Dazwischen: Sie stellen weder einen Platz noch einen Park dar. Am Eingang wurde entsprechend dem Programm ein Wärterhäuschen mit natürlichem Licht konzipiert, von dem aus der Besucher zu einem Warteraum für VIP-Gäste gelangt. Zusätzlich integrierte Acconci Bars und Restaurants als kokonartige Räume, die aus den Wänden des Parks entstehen sollten. Mit seiner Idee „*The stripes of park & plaza are open-ended*“⁶⁸⁹ öffnet er das Parkhaus für die weitere Entwicklung des Areals, wodurch Acconci Studio die geforderte Flexibilität einlöst. Wie die Computersimulation zeigt (Abb. 41), wölben sich die einzelnen Schlaufen im Aussenraum zu einem Tor auf. Sie wirken wie die Beine eines Tieres, das sich dort niedergelassen hat. Novartis' Vorstellung, dem Passanten ein Gefühl zu geben, das als „*innovative without making a show of it*“⁶⁹⁰ formuliert wurde, scheint Acconci missachtet zu haben. Vielmehr erzählt die Einfahrt von einem schlafenden Ungeheuer, das sich eines Tages aufbäumen könnte – ein ironischer Hinweis auf die Macht des Chemiekonzerns?

Foreign Office Architects haben im Unterschied zu Acconci ihr Parkhaus nicht als ineinander verwobenes Netz aus vertikalen Wegen und horizontal liegenden Parkfeldern, das der Fahrtrichtung des Autos entspricht, angelegt. Obwohl sie die

686 Im Wettbewerbsprogramm war davon keine Rede. „The gatehouse and the underground car-park as arrival points should be realized soon. The buildings will play a decisive part in helping to shape the entrance situation, the place of arrival and the visual identity of the company as seen from outside.“ In: Wettbewerbsprogramm Novartis Campus WSJ 208/212, 13.12.2002, S. 6.

687 Acconci, Vito: Beschreibung „Parking Lot and Gatehouse for Novartis“, Basel, 2003.

688 Ebenda.

689 Ebenda.

690 Im Wettbewerbsprogramm Novartis Campus WSJ 208/212, 13.12.2002, S. 8 hat Acconci hinter diesen Satz ein Fragezeichen gesetzt.

eigentlichen Vorreiter der Möbius-Häuser sind, haben sie diesmal ihre Schichtungen hintereinander angefügt, parallel zur Voltastrasse, (Abb. 199). Eine oberirdische Zufahrtsstrasse zerteilt ihre begrünte Dachlandschaft. Diese besteht aus verschiedenen zueinander verschobenen Bändern, durch die das Licht an der Seite nach innen fallen kann. Dazwischen reichen Bäume von unten nach oben aus dem Parkdeck heraus. Deutlich ist ihr Ausgangspunkt von einem gewöhnlichen Parkhaus, das durch ein durchlässig konstruiertes Dach in den Grünraum integriert wird. Die Verwebung von Aussen- und Innenraum funktioniert vorwiegend vertikal über die Bäume.

Es scheint, als ob Acconci auf eine vergleichbare Idee, wie sie Foreign Office Architects für das Yokohama Fährterminal, 1996-2002, entwickelt haben, zurückgreifen würde (Abb. 200). Das Fährterminal wurde aus nebeneinander und übereinander liegenden Wegen entworfen und erscheint deswegen als Park und Gebäude, das sowohl für die Reisenden als auch für die Bewohner der Stadt gedacht ist.⁶⁹¹ *„The components are used as a device for reciprocal ‘de-territorialization’: a public space that wraps around the terminal, neglecting its symbolic presence as a gate, decodifying the rituals of travel, and a functional structure which becomes the mould of an a-typological public space, a landscape with no instructions for occupation.“*⁶⁹² Foreign Office Architects verstehen ihre Architektur als Maschine, die zwischen den verschiedenen Systemen vermitteln soll. Die Besucher werden dabei von Flaneuren zu Reisenden, von Performern zu Beobachtern.⁶⁹³ *„The Yokohama Terminal is a building that was made as if it was a city, as if it was made by systems.(...) I’m interested in the idea that the building is designed as a deployment of the complex interweaving of different systems.“*⁶⁹⁴

Foreign Office Architects sind aber auch am umgekehrten Prozess interessiert, denn die Stadt ist ihrer Meinung nach nicht nur eine Organisation, die aus Systemen, sondern aus ganz konkretem Material besteht. Sie bezeichnen dies als Komplexität, die vergleichbar ist mit natürlichen Organisationen.⁶⁹⁵ Deswegen versuchen sie über die generische Entwicklung der Form mittels des Computers Architektur zu entwerfen. Dass diese Haltung der Spanier besonders gut mit derjenigen von Acconci zusammenpasst, ist

691 Dies war bereits unter der Bezeichnung „ni-wa-minato“ als Aufgabe gestellt worden. El Croquis (Hrsg.): Foreign Office Architects. Complexity and Consistency, S. 42.

692 Ebenda.

693 „(...) from local citizens to foreign visitor, from flaneur to business traveller, from voyeur to exhibitionist, from performer to spectator,“ ebenda.

694 Siehe: Merging Landscape, Architecture and Urbanism. An Interview with Alejandro Zaera Polo, in: Trans, Nr. 11/November 2003, S. 65.

695 Ebenda, S. 63.

unübersehbar. Während Alejandro Zaera Polo, der eine Generation jünger ist als Acconci, Überlappungen und Überschneidungen von verschiedenen Systemen bzw. sozialen Kontexten vornimmt, die oftmals von einer systematischen Untersuchung von verschiedenen Einflussfaktoren in Form eines Diagramms ausgehen und diese Ergebnisse mittels dem Computer in fluide Formen übersetzen, ist Acconci schon immer von diesen Übergängen ausgegangen, vielleicht gerade weil er selbst immer wieder die Grenzen der Gattungen überschritten hat. Acconci geht wie selbstverständlich vom Benutzer und seiner Fortbewegung aus, während Foreign Office Architects auf ein gefordertes Programm reagieren. Interessant ist, dass die beiden ganz unterschiedlich hergeleiteten Konzepte bei Aufgaben wie Park, Platz und Parkhaus zusammentreffen. Das gemeinsame Interesse führt dazu, dass sich die Trennung zwischen Landschaftsarchitekten, Gestaltern und Architekten auflöst. *„It's not that we want to make things hard for people. We want these things to mix with the world around them. We are trying to create a fluid, changing space, where you're not sure where the boundaries are. Even with my early installations, I never wanted to have a thing within a space, but rather, wanted to have a space become a thing, or a thing to become a space.“*⁶⁹⁶

⁶⁹⁶ Lang Ho, Cathy: Interview with Vito Acconci, in: architecture, Januar 2001, S. 54.

5.4. Spiel

Acconcis künstlerische Praxis lässt sich, so meine These, unter dem Begriff Spiel begreifen. So können seine Gedichte als Wortspiele, seine Objekte als Spielzeuge und letztlich alle seine architektonischen Projekte als Spielplätze verstanden werden. Roger Caillois nennt vier verschiedene Formen des Spiels: agon (Wettkampf), alea (Glücksspiel), mimicry (Rollenspiel) und ilinx (Rausch), wobei sich die Spiele zwischen zwei Polen bewegen, zwischen paidia (Fantasie) und ludus (Regularität).⁶⁹⁷ Bei Acconci können diese beiden Pole die Ambiguität zwischen Kontrolle und Freiraum des Benutzers bezeichnen. In seinem Werk lassen sich zudem der Wettkampf, das Rollenspiel und der Rausch (im Verständnis der Verf.: das Ereignis) ausmachen.

Um die verschiedenen Ebenen des Spiels auseinander zuhalten, verwende ich Michael Lüthys Unterscheidung als Ausgangspunkt meiner Untersuchung: das Werk als Spiel (Sprachspiele), das Spiel mit dem Betrachter (Performances, partizipative Installationen) und den Künstler als Spieler.⁶⁹⁸ Lüthy differenziert das Spiel, das zwar das Werk strukturiert, aber deswegen nicht sein Inhalt sein muss: *„Der eröffnete Spielraum wird stets anders konstituiert und in einer je eigenen Weise zuallererst erzeugt. Erst im Durchspielen der Werkstruktur lässt sich bestimmen, ob das gespielte Spiel eher als Fiktion, (Selbst-)Reflexion, (Selbst-)Kritik oder als jenes karnevalistische Lachen aufzufassen ist, das Michail Bachtin an bestimmten Literaturformen herausarbeitete.“*⁶⁹⁹

Johan Huizinga⁷⁰⁰ definierte das Spiel als freie, nicht so gemeinte Handlung, was bei Acconci mit den häufig in den Projektbeschreibungen auftretenden Vergleichen angedeutet ist: als ob etwas stattfinden würde, „as if the floor is flying“, etc.

Für Huizinga ist das Spiel ein durch einen definierten Raum, eine definierte Zeit und durch Regeln begrenzter Handlungsraum. Diesen könnte man auch als „Plastik als Handlungsraum“ im Sinne von Schneckenburger verstehen. *„Die Grenzen können viele Gestalten annehmen: als reales Spielfeld, als fixierter Zeitraum, als Widerpart*

697 Nach: Krämer, Sybille: Die Welt, ein Spiel? Über die Spielbewegung als Umkehrbarkeit, in: Deutsches Hygienemuseum Dresden (Hrsg.): Spielen. Zwischen Rausch und Regel, Ostfildern-Ruit 2005, S. 11.

698 Lüthy, Michael: Der Einsatz der Autonomie. Spieldimensionen in der Kunst der Moderne, in: Kunstmuseum Liechtenstein. Nike Bätzner: (Hrsg.): Kunst und Spiel seit Dada. Faites vos jeux!, Ostfildern-Ruit 2005, S. 37-54.

699 Ebenda, S. 41.

700 „Der Form nach betrachtet, kann man das Spiel also zusammenfassend eine freie Handlung nennen, die als 'nicht so gemeint' und ausserhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig unter Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsmässig verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders von der gewöhnlichen Welt abheben.“ Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (Original 1938), Reinbek bei Hamburg 2001, S. 22.

*gegnerischer Aktivität oder als einschränkendes Regelwerk. Kraft dieser Grenzen ist das Spiel immer in Distanz und in Differenz zu dem, was und wie wir etwas 'gewöhnlicherweise' tun.*⁷⁰¹ Was anfangs bei Acconci tatsächlich noch ausserhalb des gewöhnlichen Lebens im Kunstraum stattfindet, ist mit den Interventionen, die inmitten des öffentlichen Raumes verortet werden, nicht mehr der Fall. Sie bleiben jedoch als Shopping-Center, Galerien und Kultur-Event-Inseln oft Ausnahmesituationen.⁷⁰²

5.4.1. Sprach- und Wortspiele: Werk als Spiel

Sprachspiele wurden von Ludwig Wittgenstein in seinen philosophischen Schriften in der Philosophie etabliert. In der Kunst haben vor allem die Dadaisten in den 1920er-Jahren mit Wort- und Sprachspielen den Kunstbegriff in Frage gestellt. Inhalte wurden durch Verfahren ersetzt und das offene Zusammenspiel zwischen Autor, Objekt und Betrachter gefordert. Während Kurt Schwitters seine Anregungen von der Wortkunsttheorie Herwarth Waldens erhielt und Nonsens-Wortcollagen schuf, indem er die Reihenfolge einzelner Wörter, die alle aus der Alltagssprache stammten, als Materialverbindung verstand,⁷⁰³ ging es bei Marcel Duchamp um den Betrachter und die Ausweitung der Kunst. Indem er sich mit Sprach- und Wortspielen sowie Witz beschäftigte, führte er Bedeutungsverschiebungen ein, die zu Verwirrung führten.⁷⁰⁴

Acconci ist dagegen zu Beginn seiner Beschäftigung mit Sprache mehr an deren eigentlichen Sprachstrukturen und Möglichkeiten interessiert, die er in Konkrete Poesie umsetzt, während Duchamp das Kunstsystem in Frage stellte. Das Verfahren, durch den Kontextwechsel und die Thematisierung desselben eine Verschiebung, ein Rätsel oder Sprachspiel zu erzeugen, ist jedoch vergleichbar.

Indem Acconci beispielsweise ein Lexikon abschrieb und dieses an den Rändern der Textseite platzierte (Abb. 110) führte er die Entleerung der Bedeutung auf der Ebene des neuen Kontextes (das Wörterbuch, das zum Gedichtband wurde) vor und produzierte über die Platzierung andere neue Sinnzusammenhänge bzw. Nonsense.

701 Krämer, Sybille: Die Welt, ein Spiel?, S. 13.

702 Das Kriterium von Huizinga, dass Spiele keinen Nutzen haben, ist bei Acconci nur teilweise eingelöst, denn der Zweck der architektonischen Projekte ist in erster Linie das Sitzen, was jedoch einem eher sinnfreien Nutzen entspricht.

703 „Wie bei einer Collage ergab sich der Zusammenhang erst in der Verknüpfung – er stellte sich durch Variationen ein, in denen der Künstler sein Thema 'durchspielte'." Luyken, Gunda: Zur Strategie des dadaistischen Spiels, in: Kunstmuseum Liechtenstein. Nike Bätzner: (Hrsg.): Kunst und Spiel seit Dada. Faites vos jeux!, Ostfildern-Ruit 2005, S. 56-57.

704 Siehe auch: Hohlfeldt, Marion: Jeu de mots – jeu d'esprit, Sprachspiel und offene Rezeption im Werk von Marcel Duchamp und Bruce Nauman, in: Mai, Ekkehard; Rees, Joachim (Hrsg.): Kunstform Capriccio: von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne / Ekkehard Mai ; Joachim Rees, Köln 1998, S. 222-240.

*„Da mein Vater mit 11 Jahren in die USA kam, war er besessen von der englischen Sprache (...). Und so las er mir Dante vor, aber selbst las er Cole Poerter, da dessen Gedichte voller Wortspiele sind: 'The lord said to Saint Peter, come forth, but Peter came fifth, so he lost the race. A honeymoon salad is lettuce alone. And then he said: quite, mayonnaise is dressing.' Ich wuchs also in einer Welt der Wortspiele auf.“*⁷⁰⁵

Sprachspiele im engeren Sinne bilden bei ihm vor allem die Titel der Arbeiten, die teils wie Rätsel oder Märchen anmuten,⁷⁰⁶ wie z.B. „Flower Bed (Possible Users: Snow White Sleeping Beauty.....but probably not Little Red Riding Hood, who never sleeps alone“, 1986 (Abb. 201),⁷⁰⁷ oder Wortspiele, wie z.B. Bad Dream House, das auf den Traum vom amerikanischen Haus anspielt. Auch beim Titel des Klein-Bottle-Playground, wird der Erfinder Klein der Klein-Bottle-Form und das deutsche Wort „klein“ zusammengebracht.⁷⁰⁸ Das buchstäbliche mit Wörtern Spielen wird in der Wippe aus Aluminiumleitern umgesetzt, die als Brücke oder auch Wippe funktioniert: „See-Saw-Bridge“, 1983, in der einmal beim Hin-und Herschaukeln das Wort „tics“ zu „politics“ werden kann bzw. „city“ zu „scarcity“ (Abb. 202). Die Titel und das Objekt bilden keine visuell-verbale Einheit mehr, wodurch der ursprüngliche Funktionszusammenhang aufgelöst wird und ein poetisches Umfeld entsteht. Diese Ambivalenz, das Hin- und Herschwingen der Bedeutungen, so dass beides nebeneinander besteht, ist eine semantische Spaltung, wie es Claude Levi-Strauss bezeichnete. Craig Dworkin⁷⁰⁹ überträgt dieses „Delay“, also die Verschiebung, direkt auf einzelne Gedichte von Acconci – was ich für das gesamte Werk konstatieren möchte. Auch Bruce Nauman hat sich in seinen frühen Zeichnungen und Neonarbeiten mit diesem Hin- und Her-„Flimmern“ beschäftigt.⁷¹⁰

⁷⁰⁵ Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): Art becomes Architecture, S. 123.

⁷⁰⁶ Rian, Jeffrey: Reconnecting Art and Life, S. 28-29.

⁷⁰⁷ Diese Passage ist auch Teil des Textes: „A Possible Modell for Fairy Tales“, 1987, in dem Acconci die Ich-Bildung des Kindes beschreibt, bei der die Eltern überflüssig werden, wenn sich das Kind nur noch mit sich selbst beschäftigt (Masturbation), denn alle Geschichten würden auf ein Heiraten und Eltern werden hinauslaufen. Siehe: Acconci, Vito, in: New Observations, No 45, 1987, S. 13.

⁷⁰⁸ Solomon, Susan G.: American Playgrounds, S. 112.

⁷⁰⁹ Dworkin, Craig: Introduction: Delay in a Verse, in: ders. (Hrsg.): Language to Cover a Page, S. 16.

⁷¹⁰ Dieses Sich-Halten-im-Dazwischen steht für Sybille Krämer stellvertretend für Spiel, das sie aus der westgermanischen Bedeutung „spil“ ableitet und was „in lebhafter Bewegung sein“ bedeutet. Krämer, Sybille: Die Welt, ein Spiel?, S. 12.

5.4.2. Übungen: Selbst definierte Regeln

Auch die konzeptuellen Übungen, wie Singen oder Hüpfen, gleichen denen von Bruce Nauman, der sich mit dem Künstlersubjekt im Atelier auseinandersetzte.⁷¹¹ Diese Selbstversuche mit ungewissem Ausgang, die zwar durch Regeln definiert sind, nicht aber den Erschöpfungszustand etc. miteinberechnen, sind in den Performances von Acconci vor Publikum noch viel mehr dem Zufall überlassen, wie er selbst immer wieder betonte. Denn er begann mit einer eher unklaren Idee und hoffte, dass ihm weitere Ideen während der Aufführung in den Sinn kämen. Diese Aussage muss man jedoch mit Vorsicht genießen. Vergewenwärtigt man sich den konzeptuellen Hintergrund des Künstlers, so ist es eher ein provozierter Zufall. Schon die Surrealisten haben den Zufall, das nutzlose Spiel wie die „Ecriture automatique“, als Tür zum Unbewussten genutzt. Acconci weitet die Rollenspiele mit klaren Regeln zu Games für den Betrachter aus, um diesen zur Teilnahme aufzufordern. In „Broadjump 71“, 1971 (Abb. 203), zeichnete er beispielsweise eine Linie, bis zu der er gesprungen war, in den Ausstellungsraum. Der Betrachter war aufgefordert, ihn zu überbieten. Als Gewinn lockte eine der beiden Frauen, die als Fotos an der Wand hingen. Die Versuche der Betrachter wurden dabei aufgezeichnet. Acconci interessierte das Ausser-Kontrolle-Geraten des Spiels, das sich seiner persönlichen Kontrolle entzog, ihn aber privat betraf. Wie Linker zeigt, ist der Titel also hier wörtlich gemeint.⁷¹²

5.4.3. Spielort Museum: Verfremdungseffekte

In seinen Installationen im Museum, wie den Cultural Space Pieces oder später den Self-Erecting Houses, Möbeln und Häusern in den 1980er-Jahren geht es um das Spielen mit den Regeln im Museum. Duchamp war in verschiedener Hinsicht ein Vorbild für Acconci. In erster Linie war das Ready Made Ausgangspunkt für den veränderten Umgang mit dem Museum als Institution: *„Ich glaube, vieles von mir würde ohne Duchamp nicht existieren (...). Hätte Duchamp nicht Dinge von aussen in die Museen gebracht, ich hätte wohl nie in diese Richtung gedacht.“*⁷¹³

Ebenso wie Duchamp durch Kontextwechsel, wie beispielsweise durch das Aufstellen eines Urinoirs (Urinoir, 1917) in einem Museum Bedeutungsveränderungen herbeiführte und die Autonomie der Kunst radikal in Frage stellte, ging auch Acconci bei seinen

711 Siehe: Kaiser, Philipp: Atelierstücke, in: Museum für Gegenwartskunst (Hrsg.): Bruce Nauman, Mapping the Studio, Baden 2002, S. 2-9.

712 Linker, Kate: Vito Acconci, 1994, S. 42.

713 Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): Art becomes Architecture, S. 65.

ersten Möbelskulpturen vor. Er stellte im Museum einerseits alltägliche, gefundene Dinge wie Reifen oder Mülleimer auf, wie z.B. in „Garbage Seating“, 1986 (Abb. 204) und kombinierte sie mit natürlichen Elementen wie Pflanzen und Steinen. Bei anderen Möbeln dagegen verwendet er alltägliche Gegenstände in anderer Funktion, z.B. ist „Ladder Lounge Chair“, 1984 (Abb. 205) aus einer überlangen Leiter entstanden und kann gleichzeitig zum Sitzen wie auch zur Flucht aus dem Ausstellungsraum eingesetzt werden. Durch diese unübliche Zusammenstellung aber auch durch den Gegensatz zwischen natürlichem und künstlichem Material kann er den Alltagsgegenständen neue Bedeutungen zuschreiben. Die bildhaften Objekte funktionieren über die materielle und massstäbliche Widersprüchlichkeit wie auch über die unübliche Benutzbarkeit als Betten, Stühle oder Brücken am Kunstort. Oftmals verwendet Acconci gerade für den Innenraum eines Museums natürliches Gras, Pflanzen oder auch Wasser wie z.B. bei „Landing,“ 1987 (Abb. 206), während er im Aussenraum Astroturf einsetzt, der nur an Gras erinnert, aber schon bald dem natürlichen Alterungsprozess unterliegt. Die Konfrontation von Natur und Kultur ist ein wiederkehrender Topos im Werk von Vito Acconci.⁷¹⁴ *„Während Venturi (oder man könnte hier auch Duchamp anführen, Anm. d. Verf.) jedoch gewöhnliche Elemente meist durch die Konfrontation mit avantgardistischen Elementen – er nennt sie heroisch-originell – auszeichnet, erreicht Acconci die von beiden angestrebte Komplexität durch die Fügung gewöhnlicher Elemente zu einem widersprüchlichen Ganzen.“*⁷¹⁵

5.4.4. Spielzeuge: Aktiver Einbezug des Betrachters

Schon der Futurist F.T. Marinetti versuchte 1913 mit seinem Teatro di Varieta das Publikum in die Handlung einzubeziehen. So sollten die Besucher mit den Schauspielern interagieren indem sie ebenfalls auftraten und sprachen und dadurch in überraschende Dialoge verwickelt werden. Auch Max Ernst forderte den Betrachter bei einer Ausstellung im Brauhaus Winter in Köln 1920 heraus, indem er neben seine Holzskulptur eine Axt legte, mit der das Kunstwerk zerstört werden konnte.⁷¹⁶

Acconci benutzte in seinen Performances teilweise Hilfsmittel, wie z.B. Hocker als Ort für Übungen oder als Requisiten für die Bühnen der Betrachter im Museum. Im

⁷¹⁴ Volk, Gregory: Das karnevalisierte Erhabene, S. 69.

⁷¹⁵ Dufner, Oliver: De-architecture and arch-art: Aesthetik und Strategie des Hybriden: Abschlussarbeit NDS Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich 1998, S. 39.

⁷¹⁶ Hofbauer, Anna Karina: Die Partizipationskunst und die entscheidende Rolle der BetrachterInnen in der zeitgenössischen Kunst, in: Kunstforum International, Bd. 176, 2005, Juni-August, S. 91.

Unterschied zu Allan Kaprows Happening „Push and Pull: A Furniture comedy for Hans Hofmann,“ 1963 (Abb. 207) bei dem die Möbel von den Besuchern hin- und hergeräumt werden konnten, oder Franz Wests „Passtücken“ waren die Objekte jedoch nicht dazu gedacht, mit ihnen zu spielen oder sich mit ihnen zu bewegen. Das Spielen begann erst beim wirklichen Benutzen der Objekte, bei denen man selbst etwas aufrichten und in etwas hineinkriechen, jedoch nicht wegtransportieren konnte.⁷¹⁷ Die Self-Erecting-Houses überlassen dem Betrachter erstmals das Feld, ohne sein Zutun gibt es kein Kunstwerk, d.h. er vervollständigt es erst im Sinne von Umberto Ecos offenem Kunstwerk.⁷¹⁸ Dabei rekurren die spielerischen Anweisungen, das Kunstwerk auch tatsächlich zu berühren und aktiv zu werden, auf Kindheitserfahrungen. *„Doch bevor das Publikum als entscheidender Faktor anerkannt wird und als Teil des Kunstwerkes dieses erfahren kann, muss es sich in das Objekt hineinbewegen und sich körperlich in diesem befinden.“*⁷¹⁹

Die Installation „Bad Dream House,“ 1983 (Abb. 31), errichtete Acconci zuerst im Aussenraum (später dann mit „Bad Dream House 2#“ im Ausstellungsraum). Durch die Umkehrung des Hauses stellte Acconci die amerikanische Sehnsucht nach einem Traumhaus buchstäblich auf den Kopf.⁷²⁰ Er brach die alltägliche Wahrnehmung eines Hauses auf, indem er eine Installation aus drei verkleinerten Häusern, zwei davon aus Backstein und eines aus Glas, verkehrte und damit alle herkömmlichen Erfahrungen und Raumgefühle unterwanderte. Die Fussböden wurden zur Decke und umgekehrt, man sass im Dach, wobei der Körper in Schiefelage geriet. Das ureigenste Merkmal, der Gebrauch und die Form der Architektur, wurden hier verfremdet. Die Dächer, die als Boden dienten waren blau (Himmel) angemalt, die Decke, die ehemals der Boden war, wurde dagegen grün (Gras) gestrichen und der Treppenaufgang wurde zur Sitzbank. Im eingeklemmten Glashaus befanden sich zusätzlich Spiegel. *„Erfahrungsgestaltung ist auf die Bereitstellung von Vorrichtungen, Einrichtungen oder Objekten gerichtet, die das*

717 Brunsman, Laura: A critical study of Vito Acconci, S. 125.

718 Zur Bedeutung von Umberto Ecos Theorie des offenen Kunstwerkes für die zeitgenössische Kunst, insbesondere für Bruce Naumans Installationen, siehe: Lüthy, Michael: Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman, in: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken, Nebenwirkungen, München 2006, S. 57-74.

719 Hofbauer, Anna Karina: Die Partizipationskunst, S. 93.

720 Siehe: Shearer, Linda: Vito Acconci, S. 14.

*Publikum von Ausstellungen mit einer unerwarteten Situation überraschen oder in einen Vorgang mit einbeziehen und dadurch einen Prozess der Erfahrung auslösen.*⁷²¹

„Bad Dream House“ weist nicht nur aufgrund des ähnlichen Titels eine Verbindung zu Bruce Naumans zeitgleich entstandener Installation „Dream Passage“, 1983 (Abb. 208) auf.⁷²²

„Dream Passage“, 1983, ist ein Korridor mit gelbem Licht an der Decke, mit einem Stuhl und Tisch in der Mitte, die direkt dahinter noch einmal, jetzt aber an der Decke installiert wurden und von einem gleich langen Korridor mit gelbem Neonlicht am Fussboden abgeschlossen werden. Was zu Beginn die räumliche Orientierung bestätigt, wird durch die punktsymmetrische Umkehrung in zweifacher Weise verunsichert. Denn *„(...) die Wahrnehmung des zentralen Kubus (...) ist nicht mehr körperlicher, sondern ausschliesslich visueller und kognitiver Natur.*⁷²³ Die doppelt widersprüchliche Information hat ein *„(...) gegeneinander Ausspielen von realer, körperlicher Raumerfahrung und einer imaginierten Raumerfahrung, die beide im Gegensatz zueinander stehen*⁷²⁴ zur Folge. Das bewirkt, dass der Betrachter auf seine Funktion als Rezipient und seine Sinneserfahrung von Raum zurückgeworfen wird. Nauman lässt dem Besucher also nicht die Freiheit, verschiedene Erfahrungen oder Erlebnisse zu machen, sondern zwingt diesem ein bestimmtes Verhalten auf. Sein Gipsmodell „Stadium Piece“, 1983 (Abb. 209), war für eine Länge von zwanzig Metern geplant. Es besteht aus einer beidseitigen Tribüne oder Treppe, die in Form eines Daches nach oben und nach unten führt, und erinnert damit an Acconcis begehbare „Shelter“ wie in „Land Ho!“, 1985. Die doppelte Funktion des Gebildes, einerseits den Besucher der Aussenwelt auszusetzen, andererseits ihn mit einem Dach zu beschützen, ist das Thema bei Nauman und Acconci, wobei an der Unterseite des Daches der Sitzende in gelbes Licht gehüllt wird, was den eigentlich bergenden Ort zu einem ortlosen Ort werden lässt. *„Die Doppelerfahrung von Ausschauen-können und Ausgesetzt-sein spricht von der gleichen ungesicherten Erfahrung.*⁷²⁵ Nauman stellt sich seine

721 Bättschmann, Oskar: Ausstellungskünstler, S. 232.

722 Auf der anderen Seite könnte man auch Frank Gehry Privathaus in Santa Monica nennen, dessen ungewöhnliche Innen-Aussen-Beziehung den Besucher in die Falle tappen lassen, siehe: Forster, Kurt W.: Choreographie der Architektur, S. 19.

723 Thürlmann, Felix: Gegenräume für Doppelgänger, S. 117.

724 Ebenda, S. 114.

725 Museum Haus Ester (Hrsg.): Bruce Nauman, Krefeld 1983, o.S.

modellhaften Skulpturen in voller Grösse vor, da er gewisse Wahrnehmungen und Erlebnissituationen bewirken will.⁷²⁶

Beiden Künstlern geht es darum, die sinnliche Wahrnehmung ins Wanken zu bringen, wobei Acconci dem Haus als Prototyp einer jeden Behausung noch zusätzlich seine ursprüngliche Bedeutung, die Schutzfunktion raubt (es heisst ja auch „Bad Dream House“) und das Dach begehbar und „besitzbar“ macht. Der Innenraum ist unbequem und auf direkte Konfrontation der Besucher ausgerichtet und enthält damit dieselben physischen und psychischen Qualitäten wie die zellenartigen Räume der frühen Performances. Acconci produziert also keine rein visuelle Erfahrung beim Betrachter mehr, sondern in erster Linie eine phänomenologische. Der Orientierungssinn wird geschwächt, die Raumkoordinaten durcheinander gebracht und das physische Erleben angegriffen.

5.4.5. Games: Fallen für den Betrachter

In den architektonischen Arbeiten von Acconci werden Wortspiele buchstäblich auch zu solchen umgesetzt, d.h. in „Sub-Urb“, 1983, Art-Park, New York (Abb. 210), kann der Betrachter verschiedene Tafeln mit einzelnen Buchstaben verschieben und neue Wörter kreieren (ähnlich wie in der zeitgleichen Arbeit „See-Saw-Bridge“, 1983, in der jedoch die zufällige Bewegung zur Wortbildung beitrug.) Durch diesen spielerischen Effekt der Veränderbarkeit der Architektur wird man dazu verführt, den Untergrund zu betreten. Es ist also längst nicht mehr das propagandistische Sprachspiel oder die aggressive Geste des Künstlers wie noch in der Performance „Claim“, 1971, die einen in ein fremdes Haus führt, sondern die Hyper-Affirmation des Gegenüber: Einerseits die Architektur eines Hauses, das Geborgenheit bedeutet und andererseits die Beweglichkeit der architektonischen Elemente, die zum Spielen einladen, jedoch zu Fallen oder Gefängnissen werden können.⁷²⁷ Das Verhältnis zwischen Kontrolle und Freiheit wird dem Betrachter selbst überlassen. Er kann jedoch andere Besucher in die Falle locken, wodurch zwischen den Besuchern ein Spiel entsteht, indem der eine versucht, den anderen mit seinen Handlungen, dem Hin- und Herschieben bestimmter Platten zu kontrollieren. Die Verfremdung wird in diesen Arbeiten durch Affirmation sowie Spiel- und Experimentierfreude der Betrachter ersetzt. *„Das Publikum wird nicht mehr durch*

⁷²⁶ Zutter, Jörg: Human Nature, Animal Nature, in: ders. (Hrsg.): Bruce Nauman. Skulpturen und Installationen 1985-1990, Köln 1990, S. 38.

⁷²⁷ Kemp, Wolfgang: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionsbeschreibungen, in: ders. (Hrsg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst, Köln 1996, S. 26.

*das Schockierende in Distanz gerückt, sondern eine neue Ästhetik berücksichtigt seine Erwartungen und bemüht sich um grösstmögliche Nähe.*⁷²⁸ Es geht im Sinne von Kurt Lewin um Macht(regionen), die man sich im gesellschaftlichen Leben zuschreibt, wenn man sich gegenseitig in die Quere kommt. Im Unterschied zu ephemeren Happenings von Haus Rucker & Co wie „Giant Billard“, Wien, 1970 (Abb. 211), bei dem auch vollkommen Unbeteiligte ins Spiel einbezogen wurden und alle Spieler ohne Hierarchien oder Rollen waren, wurde „Sub-Urb“, 1983, von Acconci auf einem Campusgelände installiert: „*So it is as if public places are places, which you are allowed – almost like children – to use: you have a kind of kindergarten place to play.*“⁷²⁹

Nicht in allen Arbeiten von Acconci ist der Betrachter frei in seiner Handlung. Teilweise legt er einen Irrgarten oder ein geschlossenes System gleich einem Spielbrett für den Betrachter an. In der Installation „Maze table“, 1985 (Abb. 212), die eigentlich für Blinde gedacht war, errichtet er mit durchsichtigen Glasscheiben einen Parcours aus Tischen und Stühlen, der selbst für Sehende zum „gefährlichen“ Hindernislauf wird. Denn er verwendet scharfkantiges Glas, das normalerweise nicht für Möbel und erst recht nicht für Blinde eingesetzt wird. Mehrere Benutzer können die Arbeit nur begehen, wenn sie permanent mit ihren Nachbarn kommunizieren. Der Besucher muss sich wie in einem Spiel vor- und zurückbewegen. *„Acconci schickt sein Publikum in soziale Versuchsanordnungen. Aus der Performance am eigenen Körper wurde die der anderen. Wie verhalten sich die Menschen in artifiziellen Umgebungen, wie werden sie manipuliert, wie erobern sie sich den Ort zurück, den der Künstler ihnen vorgibt?“*⁷³⁰

5.4.6. Spielplätze: Räume mit neuen Regeln

Wie bereits erwähnt wurde, war eines der ersten Projekte im öffentlichen Raum von Acconci der Spielplatz „Land Ho!“, 1985, der ohne konkreten Auftrag, Programm und Ort entworfen wurde, was für die vorliegende Arbeit deswegen bedeutend ist, weil ich alle seine architektonischen Projekte als Spielplätze verstehe.

Während Acconci den Betrachter in den Häusern noch dazu überredete, die Kunstwerke zu betreten, oder ein spielerisches Moment wie das Verschieben der Tafeln einbaute, ist dies nun überflüssig, wenn die Form eines Spielplatzes gleichzeitig sein Inhalt und seine

⁷²⁸ Ebenda S. 29.

⁷²⁹ Acconci, Vito im Interview mit Obrist, Hans-Ulrich: Interviews. Volume 1, Mailand 2003, S. 53.

⁷³⁰ Elser, Oliver: Die Verflüssigung der Form, S. 77.

Funktion ist. „*Playgrounds are the visible form of a system of rules, the architecture which gives space to the players performances.*“⁷³¹

Abgeleitet vom lateinischen Wort „*includere*“ tritt man wörtlich übersetzt in ein Spiel ein. Das Substantiv „*illusion*“ vermittelt den Zweck des Spiels: Eine Illusion zu erzeugen und damit eine Parallel-Welt zu erschaffen. Spielplätze sind somit Orte, auf denen die gesellschaftlichen Regeln ausprobiert werden können, als Zwischenzone zwischen Subjektivität und Objektivität. Bestimmte Räume werden nach Martin Heidegger ausgegrenzt und fordern den Spieler zum Übertreten oder Eintreten auf, wodurch der Spieler zum Bewohner wird. Um diese letzte Definition geht es in Acconcis Werk, denn er hat gerade einmal fünf Spielplätze unter den 300 Projekten entworfen. Während zu Beginn die Spielplätze als Bühnensets vergleichbar mit denjenigen von Claes Oldenburg erstellt werden, die in ihrer Zeichenhaftigkeit auf den Ort und den Inhalt oder auch die Funktion verweisen, weniger jedoch eine eigentliche Kinderwelt verkörpern, so gleichen die späteren Projekte Ideen von Aldo van Eyck und Isamo Noguchi. Während Aldo van Eyck zwischen 1947 und 1974 zahlreiche Projekte in Amsterdam realisierte, so blieb Noguchi die Umsetzung der meisten seiner Projekte versagt. Für van Eyck war der Spielplatz Teil der Stadt, weshalb er für die Spielplätze das gleiche Material wie für den Strassenbau verwendete und versuchte, sie ungerichtet, also ohne Zentrum, anzulegen (Abb. 213) Acconci übernimmt von van Eyck diese Vorstellungen, indem er ebenfalls das Material der vorhandenen Architektur übernimmt. In der Gegenüberstellung von Isamo Noguchis Spielplatzentwürfen und Acconcis Projekten für einen Skateboard-Park in Avignon zeigt sich wie Acconci seine Interventionen als Spielfelder anlegt, in denen sich die Betrachter bewegen sollen (Abb. 215, Abb. 20).⁷³² Interessant ist hier auch der Blick auf Dan Grahams „Skateboard Pavilion“, der aus einer einzigen halbkreisförmigen Halfpipe besteht und in dessen Dach sich die Skateboarder spiegeln (Abb. 19). In der Studie „*Contoured Playground*“, 1941 (Abb. 216), die aus Noguchis erstem Spielplatzentwurf, dem Playmountain, 1933, hervorging, verzichtete dieser auf jegliche Art von Geräten. Er kreierte Hügel und Mulden und konnte durch diese naturähnlichen Formen, die von Wasser umspült werden auf den Erfahrungen der Kinder aufbauen.⁷³³ Acconcis „Skateboard-Park, gleicht durch sein Modellstadium aus der Vogelperspektive

⁷³¹ Iacovoni, Alberto: *Game Zone*, Basel 2004, S. 15.

⁷³² Isamo Noguchi selbst hat sich wiederum bei seinen „*play grounds*“ und „*play mounts*“, von denen die meisten nur als Modelle und Pläne bestehen, von Alberto Giacomettis Reliefs der 1930er-Jahre beeinflussen lassen. Siehe: Schneckenburger, Manfred: *Plastik als Handlungsform*, S. 24.

⁷³³ Torres, Ana Maria: *Isamo Noguchi: A Study of Space*, New York 2000, S. 25 ff.

einem Kugel- oder Murmelspiel, das der „Spielmacher“ auf dem Papier entworfen hat. Die Menschen stellen dabei die Kugeln dar, die im Kasten gerollt werden, bis sie das Ende finden oder wieder zum Anfang gelangen. Es ist ein Haus als endloser Ort und geschlossenes System, das sich an einer Möbius-Schleife orientiert, wie auch das Klettergerüst „Klein-Bottle Playground“, 2000 (Abb. 217), das an verschiedenen Orten aufgestellt werden kann. Für einen Spielplatz für die UNICEF löst Acconci die Krux des Klein-Bottle-Prinzips, dass nämlich die Flasche durch das Zusammenfügen zweier Möbius-Bänder nicht zugänglich ist, über Löcher in der ansonsten einheitlichen Oberfläche. Dass Acconcis Interesse an der Kleinbottle-Form mit dem beliebten Spielgerät in den 1950er-Jahren für kreatives Spielen (Abb. 218), das ohne zielgerichtete Handlung erlebt werden kann,⁷³⁴ hier zusammentrifft, scheint kein Zufall zu sein, sondern unterstreicht meine These, dass die architektonischen Arbeiten darauf aufbauen, Beziehungen und soziale Interaktionen zwischen den Beteiligten herzustellen. *„I don't know if it's going to get made, but regardless, it will be a model for other things. The Klein Bottle Playground could be the Klein Bottle House. Or it could be a model for a city.“*⁷³⁵

Ein Spielplatz kann deswegen auch im übertragenen Sinne der öffentliche Raum einer Stadt sein. Hier könnte man sich wiederum Aldo van Eycks Diktum „Raum ist die Erfahrung davon“⁷³⁶ in Erinnerung rufen, der davon ausging, dass Kinderspiele die Vorbereitung für das Erwachsensein im öffentlichen Leben seien; die Spielplätze an jeder Ecke der Stadt verstand er deshalb als Vorformen zur „Ludic City“ oder der „City of Play“. *„The spaces in which the great social game of our cities is continuously developing are the playgrounds on which the architect intervenes, raising boundaries, opening entrances, creating interfaces, limiting public and private spaces, foreseeing possible actions and movements on the part of the inhabitants, giving form to a set of written rules. But he has also the power to question them, to propose new ones.“*⁷³⁷

734 Solomon, Susan G.: American Playgrounds, S. 28.

735 Lang Ho, Cathy: Interview with Vito Acconci, S. 54.

736 Van Eyck, Aldo in: Ligtelijn, Vincent: Aldo van Eyck. Werke, Basel 1999, S. 14.

737 Iacovoni, Alberto: Game Zone, S. 15.

5.4.7. Spielräume: Handlungsfreiheiten

„Eines unserer Probleme mit Graz 2003 war, dass sie geglaubt haben, Menschen hätten Gewohnheiten, während wir als Architekten glauben, dass unsere Entwürfe die Gewohnheiten der Menschen ändern können.“⁷³⁸ Mit dieser Aussage stellt sich Vito Acconci in die Linie der Surrealisten, die ihn schon in seiner Zeit als Dichter interessierten,⁷³⁹ und Situationisten, die versucht haben, durch ein abstraktes Spiel mit Regeln im Stadtraum Ereignisse zu evozieren. Sie gingen davon aus, dass in den Worten von Henri Lefebvre die Stadt nicht nur ein geographisches oder ökonomisches Ergebnis ist, sondern auch ein sozialer Raum, der von den Bewohnern bestimmt wird und veränderbar ist.⁷⁴⁰

Während die Surrealisten unbewusst in der Stadt herumschweiften und „Geschäfte und Strassenecken als Fallen des Begehrens“ verstanden, gingen die Situationisten vorgeschriebene Wege und evozierten Ereignisse.⁷⁴¹ 1959 konzipierten sie ein Äquivalent des „Driftes“ der Surrealisten, das „Dérivé“, indem sie nach verschiedenen, fremden Stadtplänen ihre eigene Stadt durchwanderten, wodurch die Stadt zu einem Labyrinth wurde. Durch die Inszenierung bestimmter Situationen sollten Eingriffe geschehen, die für die Betrachter unbekannt waren. So sollte dieser auch direkt angesprochen und andere zufällige Passanten zur Handlung genötigt werden.⁷⁴² „Als minimale Absicht haben ihre Experimente eine Revolution des Verhaltens und einen dynamischen unitären Urbanismus vor.“⁷⁴³

Acconci versucht ebenfalls einen Platz oder Ort zu schaffen, an dem Handlungen möglich werden. „What is important about a project is, that it's an occasion for

738 Acconci Vito, in: Faller, Heike: Im Gespräch mit Vito Acconci, Manfred Gaulhofer, Robert Punkhofer, in: Graz 2003 Kulturhauptstadt Europas, Art & Idea (Hrsg.): Building an Island. Vito Acconci/Acconci Studio, Ostfildern-Ruit 2003, S. 86.

739 Acconci, Vito, in: 0 to 9 and Back Again. Thurston Moore interviews Vito Acconci, in: Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005, S. 85.

740 Lefebvre, Henri: The Production of Space, Oxford 1991 (Original 1974).

741 1959 konzipierten sie ein Äquivalent des „Driftes“ der Surrealisten, das „Dérivé“, indem sie nach verschiedenen, fremden Stadtplänen ihre eigene Stadt durchwanderten, wodurch die Stadt zu einem Labyrinth wurde. Diese Räume änderten sich jedoch in Höhe und Breite und erzeugten unterschiedliche Atmosphären durch Regen oder Nebel. Sie gingen davon aus, dass Spielräume temporäre autonome Zonen sind. Vorher waren sie in der Stadt durch wieder erkennbare Elemente gewandert, nun war ein konkreter Spielplatz geschaffen, der abgemessen und entdeckt qua direkter Beziehung von Körper und den physischen, hörbaren und visuellen Qualitäten des Raumes. Siehe: Debord, Guy E.: Theorie des Umherschweifens, in: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, (aus dem Franz. übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Roberto Ohrt), S.64-67.

742 Ohrt, Roberto: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990, S. 175.

743 Manifest der Situationistischen Internationale, in: Situationistische Internationale, Juni 1960, zitiert nach: Büttner, Claudia: Art goes public, München 1997, S. 149.

*behaviour.*⁷⁴⁴ Die Architektur wird in einer doppelten Funktion zum Vehikel für die Kommunikation zwischen zwei Subjekten oder auch zwischen Subjekt und Objekt (hier der Architektur). „*Communication is the product of perception and perception is the basis of change.*“⁷⁴⁵ Es entstehen „Situationen“, in die der Betrachter nicht mehr nur rezeptionsästhetisch, phänomenologisch involviert wird, sondern vorwiegend sozial und kollektiv. Es scheint hier die Theorie von Jürgen Habermas umgesetzt zu sein, der vom kommunikativen Handeln spricht.⁷⁴⁶ Seine Forderung ist, dass „*das Paradigma der Erkenntnis von Gegenständen durch das Paradigma der Verständigung zwischen sprach- und handlungsfähigen Subjekten abgelöst werden muss.*“⁷⁴⁷ Die Architektur ist damit sowohl der räumlich und zeitlich begrenzte Handlungsrahmen oder der Spielplatz, innerhalb dessen die Menschen die Erzählung lesen. Indem der Benutzer den angebotenen Text liest, der vom Regelverstoss spricht, soll er nach Acconcis Auffassung seine Freiräume und Möglichkeiten zum Denken und Handeln – und Hinterfragen der Weltordnung – erkennen.⁷⁴⁸ Diese Aufforderung ist jedoch keineswegs moralisch zu verstehen, sondern humoristisch. So entsprechen die architektonischen Platzgestaltungen (bis auf die fehlenden Sprechblasen) der Form eines Comic, der ja die zweidimensionale Vorform des Zeichentrickfilms ist. So ist es nicht verwunderlich, dass Acconci als Vorbild Slapstick-Nummern von Buster Keaton und den Marx Brothers erwähnt, wobei er das Wort Humor der Ironie vorzieht. „*Humour is carnival – it's enjoyment from making a fool out of oneself; irony is enjoyment from making a fool out of others.*“⁷⁴⁹ Einen Ausweg aus der Krise des Nichtkommunizierens der Kunst im öffentlichen Raum sah Walter Grasskamp nicht so sehr in möbelartigen Interventionen als in Strategien der Ironie. Diese Ironie versteht er als Entlastungsironie, mit der sich die Kunst von ihren vielfältigen Anforderungen zu befreien sucht.⁷⁵⁰ Gregory Volk versteht Acconcis Architekturprojekte als alternative Welten, als Spielplätze, in denen die Regeln durch ein karnevalisiertes Element durchbrochen sind. Nach Michail Bachtin⁷⁵¹ sind dies jene Augenblicke, die die üblichen Regeln, Hierarchien, Wertvorstellungen und Auffassungsweisen vorübergehend ausser Kraft setzen

744 Acconci, Vito, in: *Domus* 13/April 1992, S. 13.

745 Wines, James: *De-Architecture*, S. 19.

746 Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt 1982.

747 Habermas, Jürgen, zitiert nach: Kravagna, Christian: *Ambient Art*, S. 8.

748 Als Ort der Erholung und des Wartens setzen sie gleichsam Pausenzeichen um die existierenden Systeme zu überdenken.

749 Acconci, Vito in correspondance with Marc C. Taylor, S. 9.

750 Grasskamp, Walter: *Kunst und Stadt*, S. 39.

751 Lüthy, Michael, *Der Einsatz der Autonomie*, S. 41.

zugunsten einer unvermuteten Freiheit, die zugleich unbehaglich sein kann. Sie wollen nicht das normale Leben zerstören, sondern existieren neben ihm – als Benutzer bewegen wir uns zwischen beidem hin und her. Indem man die karnevalisierte Situation betritt, stellt man Distanz zu sich selbst und zur Gesellschaft her und kann anschliessend ins normale Leben zurückkehren. *„So wird das Spiel zum Ort einer Zwiespältigkeit, in der wir uns zugleich als selbstbestimmt und fremdbestimmt erfahren. In der Spielbewegung durchdringen sich das Bewegen und das Bewegtwerden.“*⁷⁵²

Obwohl sich jeder in der Intervention so bewegen und setzen soll, wie er will – sogar Sex ist nach Acconci möglich – sind seine Interventionen weder mobil noch temporär – weshalb die Freiheiten eingeschränkt sind.⁷⁵³ *„Maybe you can begin to read the world as a place where you aren't told to take a seat – you can pull something out and make it a seat. I mean, I hope our projects can make people feel a little freer, a little looser.“*⁷⁵⁴ Schon zwei Jahre später relativiert Acconci seinen Anspruch des „designing freedom“ und spricht von „supermarket freedom“, als er auf die eher steifen unbeweglichen Architekturen angesprochen wird: *„In fact, you may be able to bend a wall, but what happens when you (als Benutzer, Anm. d. Verf.) want to „roll it up“? As a matter of fact, space is interchangeable but only according to the rules we ourselves have set; in short, it is a bit like „supermarket freedom“, you may buy anything provided it is in stock.“*⁷⁵⁵ Er bezieht diese eingeschränkte Freiheit auch auf seine Sitzgelegenheiten: *„In some ways, you are saying „sit here“ or „sit this way“. I have a love/hate relationship with that. I love the idea of finding different ways or different ideas of use, but at the same time, we are imposing these ideas on the world. We could put in as much changeability as possible, but we are still making the rules of changeability.“*⁷⁵⁶

752 Krämer, Sybille: Die Welt, ein Spiel?, S. 13.

753 Im Unterschied beispielsweise zu den mobilen Sitzgelegenheiten von Kiesler, die dieser in Form eines Klappsessels mit Rückenlehne, eines Schaukelstuhls und eines siebenfach verstellbaren Möbels perfektionierte und die dem Benutzer als Hilfe zur neuen Betrachtung von Kunst dienen. Der Körper kann so in unterschiedliche Positionen zum Bild oder der Skulptur gebracht werden. Kiesler, Frederick: Note on Designing the Gallery, Typoskript, 1942, in: Bogner, Dieter: Friedrich Kiesler 1890-1965, Wien 1997, 72-73.

754 Bayliss, Sarah: Inside, Outside, Upside Down, S. 153.

755 Acconci, Vito in conversation with Carlini, Elena: Artland, in: Architettura, 24.6.2002, o.S.

756 Acconci, Vito in conversation with Barclay Morgan, Anne: Revolution is Sneakier, o.S.

5.4.8. Spieler: Spielen im Kunstsystem

„I was feverish to know the rules of the field – you know, the rules of the game.“⁷⁵⁷

Für einen Aussenseiter, der als Literaturwissenschaftler weder die Regeln des Kunstsystems noch des Architektursystems kannte, geht es zu Beginn einer jeden Gattung (Literatur, Kunst, Architektur) darum, die Regeln des Systems und der Werkgenese zuerst ausfindig zu machen, zu verkehren und schliesslich zu überschreiten. Es ist das Spiel mit den Grenzen der Rahmenbedingungen und des Referenzsystems: *„Coming to visual art as an outsider, Acconci perceived it to be an open category, with no distinctive attributes or immanent laws.“⁷⁵⁸* Ist nun Vito Acconci ein Spieler im Kunstsystem? Philip Ursprung setzt dies mit der Teilnahme des Betrachters in einen Zusammenhang. *„Es fällt auf, dass die Involvierung des Publikums zur selben Zeit einen Höhepunkt erreichte. (...) Man könnte diese Betonung der spielerischen Struktur damit erklären, dass sozusagen eine Simulation des Konkurrenzkampfes der Künstler um die Gunst des Publikums aufgeführt wurde.“⁷⁵⁹*

Geht man von Philip Ursprungs These aus, so gleicht Acconci einem Spieler, der mit den Spielregeln des Kunstsystems spielt und gleichzeitig das Kunstsystem selbst mit reflektiert (wie in „Re-Renovation of the Renovated MAK Central Exhibition Hall“) – ohne dieses jedoch zum alleinigen Inhalt der Arbeit zu machen. Deutlich wird dies insbesondere in den letzten Jahren, denn Acconci wird paradoxerweise immer wieder dazu eingeladen, Ausstellungsräumen zu entwerfen, Museen zu sanieren oder eine Galerie und Messestände zu entwickeln. Im Wettbewerb „Queens Museum Renovation“, 2001 (Abb. 192), schlug Acconci transparente Auskragungen aus dem Museum vor, die in den Park hinausragen und so den Park ins Museum holen sollten. Darin befinden sich flexible Wände, die sich wie Bühnenvorhänge hoch und runter bewegen lassen, wodurch unterschiedliche Raumhöhen möglich sind. Sie können auch zu Trennwänden für verschieden grosse Räume werden bzw. offene Räume bilden.⁷⁶⁰ Die Beweglichkeit von Wänden und deren einfache Handhabe,⁷⁶¹ die Acconci schon 1983 in seiner Arbeit

⁷⁵⁷ Horsfield, K.: On Art and Artists: Vito Acconci, in: Profile, Sommer 1984, S. 7.

⁷⁵⁸ Poggi, Christine: Following Acconci/Targeting Vision, S. 255.

⁷⁵⁹ Ursprung, Philip: Hat die Kunst ausgespielt oder: Was ist aus den Spielplätzen geworden?, in: Kunstmuseum Liechtenstein. Nike Bätzner: (Hrsg.): Kunst und Spiel seit Dada. Faites vos jeux!, Ostfildern-Ruit, S. 185.

⁷⁶⁰ Siehe: Acconci, Vito: Public Art in the 21st Century, The Lloyd Rees Memorial Lecture, Wednesday 15 May 2002.

⁷⁶¹ Hier besteht eine gewisse Analogie zu Philip Johnsons Gemäldegalerie in New Canaan, 1965, in der die Wände ebenfalls ausklappbar und im Kreis verschiebbar sind. Der Raum besteht aus vier tangentialen Kreissegmenten, in deren Mitte sich eine Säule befindet. An dieser sind mit Stoff bezogene Paneele mit Bildern befestigt, die um die Säule herum verschoben werden können (7 bis 9 Paneele). Siehe: Schulze, Franz (Hrsg.): Philip Johnson. Leben und Werk, Wien, New York 1996, S. 329.

„Room Dividers“ (Abb. 219) ausprobierte, verwendet er nun als Ausstellungsarchitektur. Die Wände können selbständig bewegt und verändert werden und wirken provisorisch⁷⁶² – sie dienen als Wahrnehmungsinstrument, ohne dass sie selbst neutral oder ein White Cube sein wollen. Acconci erklärt damit den White Cube für obsolet und setzt seine eigene Intervention an dessen Stelle. Er bestimmt damit, geht man von der Bedeutung des Umraums als Prämisse der Minimal Art aus, die Wahrnehmung von Kunst mit. Dadurch hat er die grösstmögliche Kontrolle über den Betrachter, den er nicht mehr marginal im Aussenraum, also eher beiläufig manipuliert, sondern subversiv dessen Verständnis vom Kunstraum als neutralem Ort unterwandert. Hier greift Acconci auf seine eigenen Erfahrungen im Ausstellungsraum zurück, den er 1993 im Museum für angewandte Kunst in Wien dekonstruierte und in den er nun als Architekt zurückkehrt, um den Rahmen der Kunst zu manipulieren.

Der Galerieraum für „Kenny Schachter's conTEMPorary Gallery“, New York, realisiert 2002 (seit 2005 zerstört durch den Verkauf des Hauses), war der erste Auftrag von einem privaten Bauherrn und sollte ursprünglich ein Neubau sein, was aber schliesslich aufgrund des fehlenden Grundstückes zu einem Umbau des Wohnhauses des Galeristen an der Charles Lane in New York wurde. Am Anfang der Überlegungen stand die Frage, was eine Galerie generell sein soll.⁷⁶³ *„Es ist zunächst ein Ort ohne Wände, ohne Böden, ohne Decken. Man läuft in einen Hohlraum und macht sich einen Boden, wo man ihn braucht, und eine Decke, wo man sie braucht.“*⁷⁶⁴ Als Konzeptstudie „Conceptual Approach for Kenny Schachter Gallery“, New York, 2001 (Abb. 220), wurde eine Blase, die sich als Kokon um die einzelnen bestehenden Stützen im Inneren herum windet, entworfen. An diesen Stützen hängen wiederum Paneele, die zu Möbeln oder auch Stellwänden ausgefaltet werden können. Das Ziel war, den Besucher in eine Falle tappen zu lassen, in die er zusammen mit der sich in den Innenraum stülpenden Fassade hineingezogen wird.⁷⁶⁵

Im zweiten, schliesslich realisierten Projekt „Kenny Schachter's conTEMPorary Gallery“, New York, 2002 (Abb. 221), wurden dagegen neue Wände aus Streckmetall vor der Backsteinwand installiert. In dieser Struktur lassen sich einerseits Objekte oder Bilder einhängen, andererseits aber auch Skulpturen oder Installationen zeigen, wozu die

⁷⁶² Vergleiche auch die Arbeiten von SITE „House with Floating Walls“, 1982, und Bruce Naumans „Floating Room“, 1973.

⁷⁶³ Preliminary Proposal for Kenny Schachter's Gallery, New York City, in: Zingmagazine, Issue 16, Winter 2002, S. 62-77.

⁷⁶⁴ Siehe ausführlich dazu: Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): Art becomes Architecture, S. 18-38.

⁷⁶⁵ Acconci, Vito: „Könnten wir buchstäblich eine einsaugende Fassade machen? Beim Gehen läuft man in das Innere der Hülle, die Haut der Galerie wickelt sich um die Besucher, während sie hineingehen“, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): Art becomes Architecture, S. 21.

einzelnen Metallplatten wie im „Storefront for Art and Architecture“ ausgeklappt werden können, um die Modelle zu tragen oder als Sitzbänke zu dienen. Es ist ein ähnliches Prinzip, abgesehen davon, dass hier eine Wand vor die Wand gestellt, also ein System innerhalb eines anderen integriert wurde. Demzufolge funktioniert das Ausklappen nur einseitig. Gegen das Prinzip des White Cube hat Acconci nun einen Metalldrahtkäfig, eine neue eigenständige, flexible und mobile Struktur gesetzt. „(...) *we tried to create a space that was continuously adjustable, re-shape able, made up of a series of extensible metal mesh barriers which are sometimes walls and then ceiling, separating the private area from the public one without becoming a fixed barrier but rather a re-shape able boundary.*“⁷⁶⁶

Acconci selbst setzt die Ausstellungsarchitektur in einen Zusammenhang mit den frühen „Self-Erecting-Houses“, wo sich der Betrachter sein eigenes Ambiente schaffen konnte. Nun ist es der Galerist, der sich jedoch wegen den sechzehn Tonnen Stahl des Tresens und Eingangsbereiches nur bedingt flexible Räume bauen kann. Sowohl das erste Konzept wie auch die realisierte Galerie erinnern an das gleichzeitig entstandene Kunsthaus Graz.⁷⁶⁷ Es lehnt sich ebenfalls an der Konzeption von Frederick Kiesler für eine neue Präsentation von Kunst für die Galerie „Art of this Century“ von Peggy Guggenheim in New York, 1942-1947 (Abb. 222), an, die auch der Galerist Kenny Schachter als Vorbild im Kopf hatte.⁷⁶⁸ Kiesler manipulierte den Raum der Surrealisten,⁷⁶⁹ indem er konkave Holzwände vor die Wände stellte. Dem Betrachter wurde eine aktive Rolle zugeschrieben, indem er die Bilder selbst bewegen oder die Sitzgelegenheiten verändern konnte, um den besten Betrachterstandpunkt zu finden. Alle Ausstellungsinstitutionen waren mobil und zerlegbar aus möglichst günstigem Material und konnten mit wenig Aufwand aufgebaut und verändert werden.⁷⁷⁰ Kiesler

766 Acconci, Vito in conversation with Carlini, Elena, o.S. Die Problematik der Integration des öffentlichen in den privaten Raum spielte wie bei „Renovation for Storefront for Art and Architecture“ auch bei der Galerie eine Rolle, die ein offener und öffentlich zugänglicher Ort sein sollte. Dazu stellte Acconci die Stahltüre schräg und liess sie im Inneren zu einem Empfangstresen werden, wodurch Aussen und Innen ineinander übergehen sollten. Siehe: Acconci, Vito in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Art becomes Architecture*, S. 17ff.

767 Ein in Dreiecke aufgelöstes Stahlmaschengewebe überzieht hier die Museumswand von innen, an die über Knotenpunkte die Ausstellungsobjekte aufgehängt werden können, wovon die Decke jedoch unberührt bleibt. Siehe auch: Huber, Werner: Ein bläulich schimmerndes Sprachorgan, in: *Hochparterre* 11/2003, S. 49.

768 Schachter, Kenny, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Art becomes Architecture*, S. 28.

769 Dort war in einem Raum die abstrakte und kubistische Kunst der Sammlung ausgestellt, in den beiden anderen die surrealistische Kunst, wobei der vierte Raum Wechselausstellungen vorbehalten blieb. Messer, Thomas M.: *Peggy Guggenheim "Art of this century" – New York, 57th Street, 20. Oktober 1942 bis Mai 1947*, in: Klüser, Bernd u.a. (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt/Leipzig 1995, S. 105.

770 „The whole environment was animated by sounds and a pulsating, changing lighting design. Kiesler also invented multi-purpose furniture units that could functions in eighteen different ways, including sculpture stand, stool, lounge chair, or table.“ Philipps, Lisa:

ging es in erster Linie darum, ein Bezugssystem zwischen Architektur, Bildhauerei, Malerei und dem Betrachter herzustellen. Er nannte seine Konzeption „Raum-Ausstellung“, die ohne Wände oder Sockel auskommen sollte, wobei die Kunstwerke frei im Raum aufgehängt wurden. Acconci dagegen strebt kein Gesamtkunstwerk an: Die Möbel sind fix, während die Raumstruktur flexibel ist. Dennoch ist der Raum selbständig und entfaltet eine starke Geste bezogen auf die Möbelstücke, die mit dem Raum verschmelzen. Es bleibt dabei offen, ob der Raum schon an sich eine Installation ist und damit in Konkurrenz mit dem Ausgestellten tritt, was Acconci aber nicht beabsichtigt zu haben scheint.⁷⁷¹ Vergegenwärtigt man sich jedoch vorher Gesagtes und kennt man Acconcis ironische Haltung gegenüber Museen, so ist anzunehmen, dass dies sehr wohl so beabsichtigt war.

Der Tresen am Eingang mit Sitzbank ähnelt den Sitzlandschaften von Zaha Hadid. Wiederum sind es einzelne Schlaufen, die sich aus der Tür in den Raum winden. Im Unterschied zu Hadid sind die Möbel jedoch hart und aus blankem Stahl und deshalb eiskalt. Damit entsprechen sie zwar einerseits durch ihre glatte und glänzende Oberfläche sowie den anschmiegsamen Formen einer eher affirmativen Haltung, Platz zu nehmen, strahlen aber auch Ungemütlichkeit aus, so dass man nicht lange sitzen bleiben will. Sie sind deswegen mit den Sitzgelegenheiten auf dem Platz in Chicago vergleichbar „Floor Clock“, Chicago Dock and Canal Illinois, 1989 (Abb. 223), wo die Sitzenden alle Stunde einmal durch den Stundenzeiger von ihren Plätzen vertrieben werden.

Acconci stört auch das Verhältnis zwischen Kunst, Kommerz und Betrachter, wie z.B. mit der ersten Messekoje für den Galeristen Kenny Schachter „Booth Kenny Schachter“, The Armory Show, New York, 2003, temporär (Abb. 224). Der Messestand wurde als Kokon um den Galeristen herum entwickelt, so dass dieser unsichtbar wird und man beim Betreten der Koje ins Netz der Spinne gerät. Mit seinen Räumen kann Acconci die Benutzer manipulieren – wenn die Architektur als „spitze und gefährliche“ Stäbe bei dem Versuch, eine zweite Messekoje unter dem Titel „Booth Kenny Schachter“, The Armory Show, New York, 2004, temporär (Abb. 225) zu bauen, zusammenbricht und so den Verkauf der Kunst verhindert.⁷⁷²

Frederick J. Kiesler Ambient Artist, in: Bogner, Dieter und Noever, Peter (Hrsg.): Frederick J. Kiesler. Endless Space, Ostfildern-Ruit 2001, S. 28.

⁷⁷¹ Ebenda, S. 36.

⁷⁷² Ebenda, S. 51ff.

6. Schlussbemerkungen:

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Vito Acconci künstlerischer Werdegang unter dem Blickwinkel der Aneignung und der Maskerade beschrieben werden kann.

Die These der vorliegenden Arbeit ist, dass er sich über die Jahre verschiedene Stile, Positionen, Interessensgebiete und Ideen angeeignet hat. In der Pop Art der 1960er-Jahre wurden die Grenzen zwischen den Disziplinen, Professionen und Gattungen aufgehoben. Dieses Aufeinandertreffen der verschiedenen Bereiche kann als Bruch, Erweiterung oder auch Verletzung beschrieben und unter dem Begriff der De-Disziplinierung zusammengefasst werden.⁷⁷³ Es entstand eine regelrechte Zitatkultur⁷⁷⁴ bei der die Bedeutung von Urheberschaft und Originalität in Frage gestellt wurde. Das Aneignen erfuhr in den späten 1970er-Jahren eine positive Wertung durch die in New York vertretenen künstlerischen Praktiken der „Appropriation Art“, zu denen u.a. Sherrie Levine, Louise Lawler und Richard Prince gehören.⁷⁷⁵ Es ist zum einen der angeeignete Gegenstand, zum anderen das appropriierende Verfahren mittels der Fotografie, mit dem sich die Künstler der Appropriation Art auseinandersetzen.⁷⁷⁶ Vito Acconci kann, obwohl er zur selben Zeit am gleichen Ort war, nicht als ein Künstler der Appropriation Art bezeichnet werden. Er setzt aber, so meine These, deren Verfahren der Aneignung als künstlerische Strategie ebenfalls ein.

Isabelle Graw untersucht das Verfahren im Hinblick auf das sich verändernde Künstlerbild seit den 1980er-Jahren und kommt zum Schluss, dass der Künstler nicht mehr als autonomes Subjekt etwas aus sich selbst heraus entwickelt, sondern sich wie ein Parasit oder Virus verhalte.⁷⁷⁷ Die virale Metaphorik, die Acconci selbst verwendet, wurde durch die Aidskrise in den allgemeinen Sprachgebrauch überführt: „*The old site is left to fend for itself, while a new one is attached as a (literal) para-site.*“⁷⁷⁸

773 Holert, Tom: Mit dem Rücken zur Wand. Das Unmögliche Verhältnis von Architektur und Kunst, in: Texte zur Kunst, 1999, S. 35.

774 Der Begriff stammt von Frederic Jamerson, siehe: Jamerson, Frederic: Postmodernism and Consumer Society, in: Hal Foster (Hrsg.): The Anti-Aesthetic on Postmodern Culture, Seattle 1984, S. 111-125.

775 Römer, Stefan: Appropriation Art, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 15-18.

776 Graw, Isabelle: Wo Aneignung war, soll Zueignung werden. Faszination, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art, in: Kaiser, Philipp (Hrsg.): Louise Lawler and Others, Ostfildern-Ruit 2004, S. 45-67.

777 „Die Kunst verstellt sich also zunächst, um in ein feindliches Terrain überhaupt eindringen zu können. Dort angekommen, entfaltet sie dann – gleich einem Virus, das seinen Wirtsorganismus befallen hat – ihre zersetzende Kraft.“ Graw, Isabelle: Wo Aneignung war, soll Zueignung werden, S. 46.

778 Acconci, Vito: Designer's Statement, New York 2000.

Douglas Crimp setzt sich mit dem modernistischen, das Medium selbstreflexiv analysierenden Verfahren, im Unterschied zur Strategie der Aneignung in seinem Text „Pictures“ zur Ausstellung im New Yorker Artist Space, 1977, auseinander. Für ihn ist das wie auch immer gearbete Medium vernachlässigbar bzw. ein blosses Mittel zum Zweck⁷⁷⁹ im Unterschied zu Clement Greenberg, der das Medium als einziges künstlerisches Kriterium akzeptierte.⁷⁸⁰ Durch die von Crimp positiv verstandene Theatralität, die Michael Fried zu bekämpfen versuchte und welche einen psychologischen Zustand durch die Andeutung von Dauer oder Narrativität in den Betrachtern hervorrufe, sei die Medienspezifität zusammengebrochen.⁷⁸¹

Während Acconci am Anfang seiner Laufbahn noch modernistisch agiert, indem er in seinen Gedichten selbstreflexiv die Sprache oder auch Lesebewegung untersucht, und damit die Medienspezifität implizit bestätigt, greift er schon bei den ersten Performances auf die Strategie der Aneignung zurück. Christine Poggi ordnet Acconci wie folgt ein: *„Coming to visual art as an outsider, Acconci perceived it to be an open category, with no distinctive attributes or immanent laws.“*⁷⁸² Deswegen eignet er sich zuerst die Ideen und die Rhetorik anderer Künstler an, etwa von Dan Graham oder Bruce Nauman bzw. Motive wie das Haus in der Public Art, darüber hinaus Medienbilder, Pop-Songs und kulturelle Codes und schliesslich auch die Formensprache der zeitgenössischen Architektur. So schreibt auch Dan Graham: *„Was Vito Acconci angeht, so hatte er meinen Artikel Subject Matter gelesen, bevor er veröffentlicht wurde, und viele seiner Ideen gehen auf meine Beschreibung Naumans und Serras zurück. Acconci ist ein hervorragender Theatermann.“*⁷⁸³

Acconcis Vorgehen beim Entwurf der architektonischen Projekte ist buchstäblich ein Aneignen der vorhandenen Architektur, an die er sich entweder von aussen anhängt, die er von innen nach aussen verdreht oder verändert, wie es in Kapitel 5.1. ausführlich unter dem Stichwort Dekonstruktion erläutert wurde. Graw gibt zu bedenken, dass das Angeeignete auch zurückschlagen kann: *„Statt Appropriation nämlich als einseitig kontrollierten Prozess zu begreifen, kann man ihn nun als einen Vorgang gegenseitiger*

779 Graw, Isabelle: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003, S. 5.

780 Crimp, Douglas: Pictures, Artists Space, New York 1977.

781 Graw, Isabelle: Interview mit Douglas Crimp. Der Kampf geht weiter, in: Texte zur Kunst, Nr. 12/2002, S. 39.

782 Ebenda S. 255.

783 Graham, Dan, in: Vier Gespräche: Dezember 1999 - Mai 2000 Benjamin H.D. Buchloh/ Dan Graham, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, S. 75.

*Beeinflussung verstehen, bei dem sich die Dynamik des angeeigneten Materials auf den Aneignenden überträgt.*⁷⁸⁴

Aneignung muss deswegen auch als eine Form der Zueignung begriffen werden, so Graws Schlussfolgerung. Für Acconci könnte dies einerseits bedeuten, dass er die Materialästhetik der Gebäude, an die er andockt, übernimmt. Da es meist Gebäude aus den 1980er-Jahren sind, die einer Ergänzung und Renovation bedürfen oder Sitzbänke und Platzgestaltungen benötigen, prägten diese sein Verständnis von Architektur.

Douglas Crimp unterscheidet nun eine Aneignung des Stils und eine Aneignung des Materials innerhalb der postmodernen Architektur, wobei die Aneignung des Materials anzustreben sei. Dazu führt er als Beispiele Michael Graves und Frank Gehry ins Feld, die für eine regressive auf der einen und progressive Haltung auf der anderen Seite stehen.⁷⁸⁵ Er unterscheidet Graves, der sich einen eklektizistischen Klassizismus angeeignet habe von Gehry, der seiner Meinung nach keine Stilelemente zitiere, sondern in seinem eigenen Haus in Santa Monica, 1978, über das Material auf die historische Architektur vor Ort Bezug nimmt. Graves Annäherung dagegen würde einem prämodernistischen Kunstverständnis entsprechen: Der Stil des Hauses fände sich bei ihm sogar in einer Teekanne wieder, während Gehry seine Teile nicht zu einem scheinbaren Ganzen verbinden würde und das Material die aktuellen Bedingungen mitreflektiere.⁷⁸⁶ Obwohl die Unterscheidung von Crimp vage anmutet und ein klares Werturteil enthält, kann sie dazu dienen Acconcis Praxis einzuordnen. In erster Linie eignet sich Vito Acconci Stile an. Besonders offensichtlich ist dies bei den Möbius-Schlaufen, wo er fluide Formen der Architektur übernimmt und diese in eine Insel, eine Sitzbank und schliesslich auch in eine Kaffeekanne für Alessi übersetzt.⁷⁸⁷ Erst in zweiter Linie geht es bei Acconci um das buchstäbliche Verfahren der Aneignung der vorhandenen Architektur: Er verwendet bewusst das Material des „Wirts“, so dass Angeeignetes und Aneignendes nicht mehr unterscheidbar sind – der Steinfussboden des Innenraums wird zur Bank im Aussenraum. Der aufschlussreiche Vergleich von

784 Graw, Isabelle: Wo Aneignung war, soll Zueignung werden, S. 50.

785 Crimp, Douglas: Das Aneignen der Aneignung, in: ders. (Hrsg.): Über die Ruinen des Museums, Basel/Dresden 1996, S. 141.

786 Ebenda

787 Im Entwurf für ein Kaffeeservice von Alessi „Coffee-and-Tea Set“, 2003, wird u.a. deutlich, wie weit sich Acconci schon von Venturi entfernt hat: Während Venturi seine Kannen und Tassen 1984 in Form von Häusern konzipierte, geht Acconci von der Tatsache des Portablen aus, wie auch von einem geschlossenen System in Form eines Kreises, in den er die einzelne Elemente, wie die Kaffeetasse und die Milchkanne herausgeschnitten hat. Man kann diese wieder zusammenfügen und als Handtasche das gesamte Service mit sich tragen. Während auch Zaha Hadid in ihrem Kaffeeservice für Alessi ihre Formen zu einer grossen Form addiert, erfüllen die Einzelelemente bei Acconci auch noch – je nach dem wie die Kugel gestellt wird – ganz unterschiedliche Funktionen.

Robert Mapplethorpe und Sherrie Levine im Bereich der Fotografie, den Douglas Crimp vornimmt, kann die Differenzierung deutlicher machen. Robert Mapplethorpe eignet sich stilistisch die Vorkriegsstudiofotografie an, während sich Sherrie Levine den Aktfotografien von Edward Weston annimmt, um über Aneignungsstrategien und Fotografie als Werkzeug dieser Aneignung nachzudenken. Die ketzerische Frage von Isabelle Graw, ob nicht die Übernahme eines Stils auch zur Vorführung und Entleerung dieses Stils führen könne, ist berechtigt. Zu Beginn versuchte Acconci sich noch in seinen Interventionen von den appropriierten Ideen eines Robert Venturi, Claes Oldenburg oder SITE ironisch zu distanzieren, in den letzten fünf Jahren dagegen scheinen seine Projekte fast auswechselbar mit denjenigen international bedeutender Architekten geworden zu sein. Seine Entwürfe gehen in denjenigen der anderen auf und verschwinden – oder werden, so meine These, absichtlich in die zeitgenössische Formensprache eingepasst um sein Künstlerdasein im Bereich der Architektur zu tarnen. Dies würde bedeuten, dass er sich damit strategisch die Rolle eines Architekten aneignet. Während sich Acconci in den 1980er-Jahren die Narrenkappe aufsetzte, ist es nunmehr die Tarnkappe, mit der er sich unter den Architekten bewegt. Nachdem er festgestellt hatte, dass es keine Kunst ohne den Rahmen des Kunstsystems geben kann,⁷⁸⁸ versuchte er aus anderen Gebieten zu „importieren.“⁷⁸⁹ David Salle äussert sich dazu über Acconci: *„He was trying to find a voice that could contain all the contradictions, all the cultural influences and desires of life at that moment. He was putting everything into his work then. The artist as porous membrane through which everything passes but to which some highly refined residue sticks – the problem was to give that a concrete visual form. That is of course, still the problem.“*⁷⁹⁰

Interessant ist Crimps letztes Unterscheidungsmerkmal, das er an Robert Rauschenberg exemplifiziert. Rauschenberg, der durch den Einbezug der Fotografie in die Malerei die Autonomie der modernistischen Malerei zerstörte, appropriiert nun selbst seine früheren

788 „But all I did was become an interior decorator for the gallery; I was camouflaging the gallery's function as a store. That was the real frame for art: the gallery as a store.“ Vito Acconci in correspondance with Marc C.Taylor, S. 12.

789 „Als mir 1969 klar wurde, dass es mit dem Schreiben für mich vorbei war, war das, was mich zur Kunst hinzog, die Tatsache, dass die Kunst ein Gebiet war, das eigentlich keines war, ein Gebiet, das keine inhärenten Eigenschaften hatte ausser seinem Namen, ausser der Tatsache, das man es Kunst nannte: Um Substanz zu haben, musste die Kunst also importieren. Sie importierte von allen anderen Gebieten.“ Acconci, Vito and Richard Prince, in: Noever, Peter: Vito Acconci, S. 164.

790 Salle, David talks to Robert Rosenblum, in: Artforum, March 2003, S. 74.

Werke, indem er sie so fotografiert, als wären es Ausschnitte aus seinen Bildern.⁷⁹¹ Acconci, der zwar auch seine eigenen Werke immer wieder sampelt,⁷⁹² zitiert sich dagegen nicht selbst,⁷⁹³ sondern schafft mit den einzelnen Elementen seiner Arbeit etwas Neues.⁷⁹⁴ So ist es nicht erstaunlich, dass Acconci neuerdings seine „Cultural Space Pieces“ der späten 1970er-Jahre als Tonarbeiten (ohne Architektur oder Videos, die Teil der Installationen waren) zeigt.

In Acconcis Texten und Werken geht es von Anfang an, um den eigenen Künstlerstatus. Dies beginnt schon mit dem Mythos um seinen Vornamen, der der Rufname seines Grossvaters gewesen sei⁷⁹⁵ und sich wie ein Puppenname anhöre. *„I could live up to my name, I could play the fool, I could be a clown. I could throw myself into your hands or at your mercy.“*⁷⁹⁶ Mit acht Jahren habe er schon Geschichten geschrieben, wie es auch tatsächlich seine Westerngeschichten belegen,⁷⁹⁷ am Sonntag geschauspielert und von seinem Vater zahlreiche Wortspiele vorgelesen bekommen. Einen vergleichbaren Geniekult verbreitet Dan Graham: *„Mit dreizehn baute Graham sich ein eigenes Teleskop. (...) der Bau des Teleskops (bildet) vermutlich die Grundlage für seine genaue Kenntnis der Eigenschaft von Spiegeln und optischen Phänomenen allgemein, die später in seinen Texten und bei der Herstellung seiner visuellen/architektonischen Werke eine entscheidende Rolle spielen sollten.“*⁷⁹⁸

791 „Rauschenberg eignet sich also sein eigenes Werk an, konvertiert es von Material zu Stil und liefert es in dieser neuen Form ab, um das Verlangen des Museums nach angeeigneten fotografischen Images zu befriedigen.“ Crimp, Douglas: Das Aneignen der Aneignung, S. 151.

792 Der Begriff des Sampling, das als Ausschneiden, Kopieren und neu zusammensetzen begriffen wird, eignet sich für Acconcis Vorgehensweise Ideen in seinem Werk weiterzuverwerten. Der Begriff Sampling bezeichnet ursprünglich die analoge und digitale Montage von Sound-, Text- und Bildeinheiten. Das Schneiden und Scannen führt zu neuen Re-Kombinationen und damit zur unbeschränkten Verkettung verschiedener Elemente: Es ist die Zerlegung auf der einen Seite, Verdoppelung und Rekonstruktion auf der anderen Seite. Teilweise wird Sampling auch als Appropriation verstanden, als widerständige Aneignung und damit als ein politisch motiviertes Sampling, was letztlich der Konzeption der Appropriation Art entspricht. Feuerstein, Thomas: Sample Minds, in: Binder, Stefan u.a. (Hrsg.): Sample Minds. Materialien zur Samplingkultur, Köln 2004, S. 256.

793 Auch vom Zitat lässt sich Sampling als Methode der Fragmentierung, Dekontextualisierung und Transformation statt einer direkten Übertragung von Sinn und Kontext fassen. So setzt Acconci auch nicht wie der ungarische Architekt Imre Makovecz bei seinem Expopavillon in Sevilla 1992 Zitate von eigenen Werken ein, sondern verwendet dieselben Satzbausteine jeweils in neuen Kombinationen. Kuhlmann, Dörte: Lebendige Architektur. Metarmorphosen des Organizismus, Weimar 1998, S. 152.

794 Verglichen wird Sampling auch mit dem Begriff Collage, der jedoch eher historisch und im haptischen Bereich verwendet wird, weshalb Sampling als das digitale Äquivalent zur Collage verstanden wird. Siehe: Tollmann, Vera: "design your own style", in: Binder, Stefan u.a. (Hrsg.): Sample Minds. Materialien zur Samplingkultur, Köln 2004, S. 292.

795 Acconci, Vito in correspondence mit Marc C. Taylor, S. 8.

796 Ebenda.

797 Acconci, Vito in conversation with Igliori, Paola, o.S.

798 Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1995-2000, S. 13.

Acconci übernimmt auch die Rollenspiele Duchamps', wie dieser sich eine weibliche Identität „Rose Sélavy“ angeeignet hat, indem er sich in seinen Performances als Frau mit Busen darstellt. Neben der Rolle als Clown gefällt sich Acconci in der Rolle als Rebell, so bezeichnet er sich selbst als „Guerillakämpfer“⁷⁹⁹ oder wertet sich als „Innendekorateur des Museums“⁸⁰⁰ ab. Den Schritt aus dem Kunstkontext zelebrierte er mit dem nachträglich zu einem solch wichtigen Ereignis stilisierten Sprung aus dem Ausstellungsraum der Sonnabend Gallery „Where Are We Now? (Who Are We Anyway?)“, 1976, mit der Änderung des Namens in den eines Architekturbüros (Acconci Studio) sowie der institutionskritischen Arbeit, die das Budget des Ausstellungshauses sprengte („Temporary Re-Renovation of the Renovated MAK Central Exhibition Hall, 1993).

Es ist der Schritt von einem Referenzsystem ins andere (Literatur, Kunst, Architektur) den er reflektiert und der sich als bestimmend für die Interventionen an sich herausstellte: Vom Kleinen ins Grosse, vom Möbel zum Haus, von innen nach aussen, von oben nach unten – wobei auch der Zwischenraum ein eigenes Gewicht erhält. In Form einer Hilfsleiter taucht der Zwischenraum als Fluchtvehikel auf. Er kann analog zur marginalen Stellung des Künstlers verstanden werden. Denn weder war oder ist er als Künstler für den öffentlichen Raum bekannt, da er aus den Aufträgen der 1980er-Jahre immer ausgeschlossen blieb, noch ist er als Architekt anerkannt. Dass er nunmehr in jüngster Zeit auf diesem Gebiet durchaus Erfolg zu haben scheint, hängt jedoch keineswegs damit zusammen, dass Acconci seinen Zwitterstatus aufgegeben hätte, sondern mit dem zufälligen Zusammentreffen mit zeitgleichen Architekturtendenzen, bei denen sich durch die Verschmelzungsbestrebungen die Grenzen zwischen innen und aussen, Landschaft und Architektur, Möbel und Design auflösen und sich das gemeinsame Interesse in der Bewegung und bewegten Architektur äussert.⁸⁰¹

Unter dem Deckmantel seiner von ihm problematisierten Künstlerrolle und seines Aussenseiterstatus gibt Acconci vor, eine vollkommen neue Karriere als Architekt zu starten, was sich in der Gründung des Büros Acconci Studio manifestiert. Holger Kube

799 Acconci, Vito im Interview mit Martin Kunz, o.S.

800 Ebenda.

801 Acconci, Vito: „Manchmal stelle ich fest, dass die Arbeit von so vielen Architekten sehr gleich aussieht. Und warum ist dies so? Steckt der erschreckende Grund dahinter, dass wir alle das gleiche Computerprogramm verwenden? Oder liegt etwas anderes in der Luft? Schwirrt dieses Drehen und Verwinden in allen unseren Köpfen herum?“ Siehe: Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Art becomes Architecture*, S. 110.

Ventura fügt der künstlerischen Strategie der Intervention, verstanden als politische Kunst, eine weitere Strategie, die des „Draussenseins“⁸⁰² an, welche mir geeignet scheint, Acconcis Arbeitsweise zu umreißen. Unter „Draussensein“ versteht Ventura zweierlei: Zum einen geht es ihm um das tatsächliche im Aussenraum tätig sein, zum anderen bezeichnet er damit eine marginale Position, die sich ausserhalb der Instanzen des Kunstsystems abspielt. Es ist eine Form des Verweigerns gegen die Originalität eines Kunstwerks und gegen Autorschaft, die Acconci schon mit seiner Mail Art oder Body Art begonnen hat und nun weiter fortführt.

Paradox ist, dass er dazu ein feministisches Verfahren der 1970er-Jahre einsetzt, um sich in der Architektenszene zu behaupten. Er maskiert sich als Architekt. In Joan Rivières 1929 geschriebenen Aufsatz „Weiblichkeit als Maskerade“ tarnt sich die Frau mit einer Maske der Weiblichkeit um ihre Männlichkeit d.h. ihre Selbständigkeit und ihren Erfolg zu verbergen, sowie als Schutz vor der Vergeltung durch den Vater.⁸⁰³ Für meine These würde dies bedeuten, dass Acconci, der sich schon während seiner Tätigkeit als Performancekünstler bei den Arbeiten weiblicher Künstlerinnen bediente, sich bei den architektonischen Arbeiten die Maske des Architekten aufsetzt, um seinen Künstlerstatus zu verbergen. Neuerdings wird das Scheitern bzw. seine Inkompetenz im Bereich der Architektur von ihm selbst und anderen zunehmend betont, wobei er mit der Unerfahrenheit des Künstlers kokettiert.⁸⁰⁴

Rivière setzt Weiblichkeit und Maskerade gleich.⁸⁰⁵ So könnte man im übertragenen Sinn den Künstler und die Maskerade bei Acconci als eins verstehen. Nach Jacques Lacan, der ausgehend von Rivière die Maskerade als Strategie beschreibt, in die Verlust eingeschrieben ist, wäre dies bei Acconci der Verlust des Künstlerstatus.

Auch Beatrice von Bismarck sieht einen Zusammenhang zwischen der Konzeption von Weiblichkeit und dem Künstler als gesellschaftlichem Anderen.⁸⁰⁶ Sie sieht in Acconcis Arbeiten eine Re-Stabilisierung des männlichen Künstlersubjekts, welches er in mehrfacher Weise erzeugt. Indem er Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler zugleich sei, verlagere er die Kunstproduktion von der Produktions- auf die Konzeptionsebene. Was von Bismarck vor allem für die Videoarbeiten konstatiert, hat

802 Ventura Kube, Holger: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien 2002, S. 19-20.

803 Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade, in: Weissberg, Liliane: (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt 1994, S. 34-47.

804 Ward, Frazer: In Private and Public, S.18 und Kenny Schachter, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): Art becomes Architecture, S. 52.

805 Weissberg, Liliane: Gedanken zur "Weiblichkeit", in: dies. (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt 1994, S. 12.

806 Von Bismarck, Beatrice: Regisseur, Verführer und Werbefachmann in eigener Sache – Vito Acconci in alter und neuer Frische, in: Hellmold, Martin. Sabine Kampmann u.a.: (Hrsg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 36.

sich auch bei den Architekturen, obwohl diese mit dem Betrachter rechnen, kaum verändert. Denn auch die anthropomorphen Architekturen fragen nach demjenigen der sie verrückt hat, so dass der Abwesende trotzdem präsent ist. Dies umschreibt von Bismarck mit dem Begriff „unheimliche Architektur“, worunter Anthony Vidler allgemein die dekonstruktivistische Architektur versteht. Durch das Auseinanderdriften von der Erwartung an die Architektur und der tatsächlichen Erfahrung mit ihr entsteht ein Zustand der Entfremdung oder auch eine „unheimliche Architektur“, was Bismarck als Ursache der postmodernen Subjektkonstitution ausmacht.⁸⁰⁷ Betrachtet man die letzte Werkphase von Acconci so verunklären hauptsächlich die Verschmelzungen von Innen und Aussen in den möbiusbandartigen Projekten die räumlichen Verhältnisse, die instabil werden. Da sich das Subjekt im Abhängigkeitsverhältnis zum architektonischen und sozialen Umfeld bildet, kann die räumliche Instabilität in Relation zur Instabilität des Subjektes stehen. Gerade die nomadisierende Architektur ohne eindeutige Raumgrenzen und Schutzbehausungen bringt nach Barbara Steiner⁸⁰⁸ das Subjekt in Bewegung, da es sich ohne Behausung nicht mehr verorten kann.

Obwohl Acconcis eigener Werdegang als Übergang des modernistischen selbstreflexiven Künstler zum postmodernen Subjekt⁸⁰⁹ beschrieben werden könnte und sich in seinen jüngsten Projekten vermehrt die Raumgrenzen aufzulösen scheinen geht es in seinen architektonischen Arbeiten immer auch um Sitzgelegenheiten für den Benutzer als Verortungen im Raum, was wiederum zur Subjektgenerierung beiträgt. Acconcis Ziel, dass nämlich seine Architekturprojekte die Konstitution des Selbst verunmöglichen, widerspricht den realisierten Arbeiten und selbst die sich hinter dem Namen Acconci Studio verbergende postmoderne multiple Autorschaft, ist vorgegaukelt.⁸¹⁰ Acconci bewegt sich deswegen sowohl mit seiner Künstlerrolle wie auch mit seinem gesamten Werk zwischen den künstlerischen Praktiken der Moderne und Postmoderne.

807 Ähnliches findet sich bei David Lynchs Filmen, wie auch im Remake von Paul Mc Carthy/Mike Kelly „Fresh Acconci“, 1995, sowie bei Acconci selbst. Von Bismarck, Beatrice: Regisseur, Verführer und Werbefachmann in eigener Sache, S. 31.

808 Steiner, Barbara: Performative Architektur, S. 191.

809 „Often now, his writings as much as executed works still preserve Acconci's ability to shock and instill new approaches to old ideas, showing that Acconci's richly complex visual and written works fit him as a „post-mirror“ stage artist who looks forward as productively as he looks back in his retrospective self-reflexive art and writing.“ Brunsman, Laura A.: A critical study of Vito Acconci, S. 127.

810 Mit der erneuten angestrebten Namensänderung zu einem Label wie MVRDV allerdings würde Acconci als Autor auch im Namen verschwinden. Siehe: Acconci, Vito, in: Bechtler, Cristina (Hrsg.): Art becomes Architecture, S. 77.

Er weist ein ähnlich vielseitiges Œuvre wie seine Zeitgenossen Bruce Nauman, Dan Graham, Dennis Oppenheim oder Chris Burden auf. Ihre Arbeiten, die sich nicht auf ein Medium beschränken, lassen sich in vieler Hinsicht vergleichen, und es fällt auf, dass der Weg, den sie beschreiten nahezu identisch ist⁸¹¹: die eigene Präsenz des Künstlers in den Performances, dann der Rückzug von der Bühne und die Übertragung der Rolle des Performers auf den Betrachter und schliesslich eine Architektonisierung ihrer Arbeiten, die anfangs eine Semantisierung darstellte,⁸¹² sich aber, besonders bei Acconci und Oppenheim, weiter in Richtung Architektur differenzierte.⁸¹³ Warum diese zeitgleiche Entwicklung stattfand, die Acconci mit seinem Wechsel zu Acconci Studio am radikalsten vollzog, lässt sich sowohl mit dem konzeptuellen Hintergrund erklären,⁸¹⁴ der einen Wechsel in ganz verschiedene Gattungsbereiche möglich macht, wie auch mit dem Einbezug des Betrachters zur Vervollständigung des Werkes, dem man im öffentlichen Raum – und nicht mehr in den heiligen Hallen der Kunst – gegenüberreten möchte. Die Hauptursache liegt jedoch an der körperbezogenen Ausgangslage der Performances. Während sich die Künstler mit ihrem eigenen Körper beschäftigten und diesen mit einem Haus gleichsetzten, so übertrugen sie diese Auseinandersetzung zunehmend auf die „Behausung der Betrachter“, die sie mitgestalten wollten.⁸¹⁵

811 1969 begannen Nauman, Oppenheim, Graham und Acconci Performances aufzuführen, während sie ab 1974 vermehrt Installationen im Ausstellungsraum erstellten. Ab 1978 beschäftigten sie sich alle mit Architektur: Nauman wies seine Glasfaser-Skulpturen als Modelle für Architektur aus, Oppenheim errichtete Pavillons, Dan Graham begann mit „Two-Way-Mirror“-Pavillons und Acconci konzipierte erste Installationen im öffentlichen Raum.

812 Metzger, Rainer: Kunst in der Postmoderne, S. 212.

813 „(...) jeder für sich und auch als Quartett (stehen) für die neue Qualität des Exemplarischen in der Postmoderne. Sie gerade haben sich stetiger Veränderung nicht versagt, sind nicht stehen geblieben bei einer einmal entwickelten Position wie die meisten Künstler, die dem Übergang zu einer Kunst jenseits der Gattungen die Bahn gebrochen haben (...).“ Metzger, Rainer: Kunst in der Postmoderne, S. 206.

814 „Vito Acconci, Dennis Oppenheim, John Baldessari, Dan Graham und Bruce Nauman were responsible for extraordinary experiments ranging from humour and self-analysis to analysis of the body in space. The exploration of the relationship between artist and spectator that characterized performance art of the 1970s was an essential corollary to conceptual art.“ Performance Art, in: The Dictionary of Art, hrsg. von Jane Turm, Bd. 24, Ohio 1996, S. 408.

815 Der Frage nachzugehen, warum dies nur die männlichen Künstler, nicht jedoch die weiblichen, interessierte, die ja die Body Works eigentlich als feministische Kritik am männlichen Kunstverständnis verstanden haben, wäre eine eigene Forschungsarbeit wert.

7. Literaturverzeichnis

Eigene Schriften (Auswahl)

Hinweis: Das vollständige Literaturverzeichnis bis 2005 findet sich in: Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005.

Acconci, Vito: „Notes on my Photographs“, 1969-70, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, New York 1988, o.S. (oder in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 349-350).

Acconci, Vito: „Some Notes on Activity and Performance“, 1970, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 351-352.

Acconci, Vito: „Following Piece“, Avalanche, Vol. 6, Herbst 1972, S. 7.

Acconci, Vito: „Some Notes on Peopled Space“, 1977, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 365.

Acconci, Vito: „Some Notes on Walls“, 1980, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 106-107.

Acconci, Vito: „Vehicle/Architecture/Propaganda“, 1981, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 108-109 (extract).

Acconci, Vito: „Some Grounds for Art as a Political Model“, 1981, in: Noever, Peter (Hrsg.): The City Inside Us, Wien 1993, S. 61.

Acconci, Vito: „Normal Art: Art in Public Places“, 1983, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 61-68.

Acconci, Vito: „Homebodies: An Introduction to My Work“, 1985: in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 378-381 (oder in: USF Art Galleries (Hrsg.): Vito Acconci. The House and Furnishings as Social Metaphor, Tampa 1986, S. 8-33).

Acconci, Vito: „Playing with the word 'Doll'“, 1985, in: The Doll Show: Artists' Dolls and Figurines, Greenvale, New York 1985, S. 3-7.

Acconci, Vito: „Notes on making shelter“, 1985/88, in: Centro per l'Arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 117-118.

Acconci, Vito: „Coming Out“, 1987, in: Museum of Modern Art (Hrsg.): Vito Acconci. Public Places, New Haven 1988, S. 20-28 (oder in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 383-385).

Acconci, Vito: „A possible Model for Fairy Tales“, 1987, in: New Observations, no. 45, 1987, S. 13.

Acconci, Vito: „Projections of Home“, 1988, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 386-390.

Acconci, Vito: „Performance after the Fact“, 1989, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 353-357.

Acconci, Vito: „Public Space in a Private Time“, 1990, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 134-139 (oder in: Critical Inquiry, Vol. 16, No. 4 Summer, S. 900-918).

Acconci, Vito: (Why) is David Lynch important?, in: Parkett, No 28, 1991, S. 159.

Acconci, Vito: „Bodies of Land“, 1992, in: transcript Vol 1, No 2, London 1992, S. 5-33.

Acconci, Vito: „Making Public. The writing and reading of public space“, 1993, in: STROOM (Hrsg.): Making Public, Den Haag 1993, S. 11-16. (oder in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 391-394).

Acconci, Vito: „Die Welt in den Knochen. World in your Bones“, 1998, in: Texte zur Kunst, September, 1999, Nr. 35, S. 281-287.

Acconci, Vito: Designer's Statement, New York 2000 (Anhang).

Acconci, Vito: Public Art in the 21st Century, The Lloyd Rees Memorial Lecture, Wednesday 15 May 2002.

Interviews mit Vito Acconci

Acconci, Vito talking to Liza Bear: Fragile as a Sparrow, but Tough. Wiederabgedrucktes Interview aus *Avalanche*, May-June 1974, S. 21-23, in: *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005, S. 278-285.

Acconci, Vito im Gespräch mit Martin Kunz, in: *Kunstmuseum Luzern* (Hrsg.): Vito Acconci, Luzern 1978, o.S.

Acconci, Vito: Interview with Sylvere Lotringer, in: *Flash Art*, Summer 1989, No 147, S. 124-128.

Acconci, Vito, in: Nemser, C.: An Interview with Vito Acconci, in: *Arts Magazine*, März 1991, Vol 45, Nr. 5, S. 20-25.

Acconci, Vito, in: Schwartz, Ellen: I Want to Put the Viewer on Shaky Ground, in: *ArtNews*, Summer, 1991, S. 93-99.

Acconci, Vito and Prince, Richard, in: *Bomb*, Sommer 1991, New York, S. 52-59.

Acconci, Vito, in: *Domus*, Nr.13, April 1992, S. 15.

Acconci, Vito in conversation with Paola Igliori, in: dies. (Hrsg.): *Entrails, heads, and trails*, New York, 1992, o.S.

Acconci, Vito im Gespräch mit Peter Noever, in: Noever, Peter (Hrsg.): *Vito Acconci. The City Inside Us*, Wien 1993, S. 8.

Acconci, Vito in conversation with Ryan Jeff. I never wanted to be political; I wanted the work to be political, in: *Flash Art*, Januar-Februar 1994, S. 84-87.

Acconci, Vito interview with Joseph Ruzicka: Lines to be Filled in Later, in: *On Paper*, vol 1, No. 6, July-August 1997, S. 26-30.

Acconci, Vito im Gespräch mit Heinz Schütz: Die Bedeutung von "Öffentlichkeit", in: *Kunstforum International*, Nr. 144, März-April 1999, S. 286-295.

Acconci, Vito in conversation with Frazer Ward: The Space around the Corner, in: *Documents*, No. 19, Fall 2000, S. 67-79.

Acconci, Vito: Interview with Tom Finkelpearl, in: ders. (Hrsg.): *Dialogues of Public Art*, Cambridge/London 2000, S. 173-195.

Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im Januar 2000 in Zürich (unveröffentlicht).

Acconci, Vito, in: Vito Acconci, Hans Ulrich Obrist, in: Noever, Peter (Hrsg.): *das diskursive museum, Ostfildern-Ruit 2001*, S. 173-174.

Acconci Vito, interview with Cathy Lang Ho, in: *architecture*, 2001, Januar, 51-54.

Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im Dezember 2002 in New York (unveröffentlicht).

Acconci, Vito in conversation with Elena Carlini: *Artland*, in: *Architettura*, 24.6.2002, o.S.

Acconci, Vito in correspondance with Marc C. Taylor, in: Frazer, Ward u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 8-15.

Acconci, Vito in conversation with Anne Barclay Morgan: Revolution is Sneakier, in: Sculpture. A Publication of the International Sculpture Center, Vol 21, No. 7, September 2002, o.S.

Acconci, Vito im Interview mit Hans-Ulrich Obrist: Interviews. Volume 1, Mailand 2003, S. 45-57.

Acconci, Vito, in: Faller, Heike: Im Gespräch mit Vito Acconci, Manfred Gaulhofer, Robert Punkhofer, in: Graz 2003 Kulturhauptstadt Europas, Art & Idea (Hrsg.): Building an Island. Vito Acconci / Acconci Studio, Ostfildern-Ruit 2003, S. 82-88.

Acconci, Vito: 0 to 9 and Back Again. Interview with Thurston Moore, in: Museu d'Art Contemporani de Barcelons (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005, S. 72-87.

Acconci, Vito in conversation with Shelley Jackson, in: Believer, Dez/Jan. 2007, S. 65-75.

Acconci, Vito in conversation at Acconci Studio, New York, Director Christine Poggi and Aaron Levy, filmed by Chadwick Jenkins, New York 2008.

Acconci, Vito im Gespräch mit der Autorin im März 2009 in New York (unveröffentlicht).

Acconci, Vito in Conversation with Lilian Pfaff: Recession Tales, in: Architect's Newspaper, 06.03.2009, p.10.

Zu Vito Acconci

Adams, Brooks: Public-Address Systems, in: Art in America, October 1988, S. 162-166.

Bayliss, Sarah: Inside, Outside, Upside Down, in: ART News, April 2000, S. 150-153.

Bechtler, Cristina (Hrsg.): Art becomes Architecture becomes Art. A conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter, moderated by Lilian Pfaff, Wien/New York 2006.

Brunsmann, Laura A.: A critical study of Vito Acconci and the psychology of Narcissism in his body and performance works 1969 to 1975, University of Washington 1990.

Celant, Germano: Dirty Acconci, in: Artforum, Nov 2008, S. 86-83.

Decter, Joshua: Vito Acconci. A-cup architecture, in: Flash Art, May/June 1991, S. 133.

Driessen, Chris and van Mierlo, Heide (Hrsg.): Tales of the Tip. Art on Garbage, Amsterdam 1999.

Dworkin, Craig: Introduction: Delay in Verse, in: (Ders., Hrsg.): Language to Cover a Page. The Early Writings of Vito Acconci, Cambridge, London 2006, S. 11-18.

Elser, Oliver: Die Verflüssigung der Form. Wie der Körper den Raum entdeckte, in: Graz 2003 Kulturhauptstadt Europas, Art & Idea (Hrsg.): Building an Island. Vito Acconci/Acconci Studio, Ostfildern-Ruit 2003, S. 74-81.

Garrels, Gary: Visions of Paradise. Vito Acconci, David Ireland, James Sures, Hayden Gallery and MIT Campus, Cambridge 1984, o.S.

Grill, Michael: Von Kugelbauten und anderen Utopien, in: Süddeutsche Zeitung, 8.1.1999.

Herzogenrath, Wulf: Von der Eigenaktion zur Raumsulptur für andere - zum Werk Acconcis in deutschen Ausstellungen, in: Kölnischer Kunstverein und Kunsthau Zürich (Hrsg.): Vito Acconci: Arbeiten in Deutschland, 1979-1981/Workshop in Zürich, Köln 1982, S. 8-10.

Hohmann, Silke: „Kunst frustriert die Menschen“, in: Monopol, 4/2008, S. 76-87.

- Horsfield, Karen: On Art and Artists: Vito Acconci, in: Profile, Sommer 1984, S. 7-9.
- Icar Fondation: Vito Acconci/Acconci Studio. Architecture, Projects/Built, Unbuilt, Unbuildable, Paris 2001 (Faltblatt).
- Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania: Machineworks: Vito Acconci, Alice Aycock, Dennis Oppenheim, Washington 1981.
- Johnson, Ken: Kenny Schachter Gallery, in: The New York Times, 2002, Friday, August 2.
- Kipnis, Jeffrey: Causes and Effects, in: Centro per l'Arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 14-19.
- Kirshner, Judith Russi: Vito Acconci: Language and Space, in: Museum of Contemporary Art, Chicago (Hrsg.): Vito Acconci: A Retrospective 1969-1980, Chicago 1980, S. 3-7.
- Koether, Jutta: Von Dirty Acconci zum Möbelmacher, in: Artis, 1992, Mai, S. 42-47.
- Krauss, Rosalind: Video: The Aesthetics of Narcissism, in: October, Frühling 1976, S. 50-64.
- Kusbit, Donald: Vito Acconci: The Hunger Artist in the Lonely crowd, in: Artscribe International, Summer 1988, London, S. 64-67.
- Kunsthau Bregenz (Hrsg.): Acconci, Holl. Storefront for Art and Architecture, Ostfildern-Ruit 1993.
- Kunstmuseum Luzern (Hrsg.): Vito Acconci, Luzern 1978.
- La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987.
- Linker, Kate: Vito Acconci, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, New York 1988, o.S.
- Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994.
- Linker, Kate: Vito Acconci's address to the viewer or, how do I work with this chair?, in: USF Art Galleries (Hrsg.): Vito Acconci. The House and Furnishings as social metaphor, Tampa 1986, S. 5-7.
- Lorenz, Wolfgang: Oh, Island in the Mur, in: Graz 2003 Kulturhauptstadt Europas, Art & Idea (Hrsg.): Building an Island. Vito Acconci / Acconci Studio, Ostfildern-Ruit 2003, S. 7-8.
- Milwaukee Art Museum (Hrsg.): Vito Acconci/Acconci Studio. Acts of Architecture, Milwaukee 2001.
- Mokhtari, Sylvie: From 0 to 9: Transcribing, Interpreting, Writing, in: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005, S. 174-185.
- Moure, Gloria: Vito Acconci, Writings, Works, Projects, Barcelona 2001.
- Museo d'arte Contemporanea (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005.
- Museum of Contemporary Art, Chicago (Hrsg.): Vito Acconci: A Retrospective 1969-1980, Chicago 1980.
- Noever, Peter (Hrsg.): Vito Acconci. The City Inside Us, Wien 1993.
- Noever, Peter: Zum Thema, in: ders. (Hrsg.): Vito Acconci. The City Inside Us, Wien 1993, S. 7.
- Onorato, Ronald J.: Vito Acconci: Domestic Trappings, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci: Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 5-42.
- Perreault, John: Critique: Street Works, in: Arts Magazine, Vol. 44, Januar 1970, Nr. 3/4, S. 18.

Pfaff, Lilian: Raumschiffe in Graz, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 3/2003, S. 54-55.

Pfaff, Lilian: *The Building is a Text*, in: *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005, S. 394-405.

Pfaff, Lilian: Zonen des Übergangs. Acconci Studio: *Courtyard in the Wind*, Technisches Rathaus München, in: *archithese* 4/2000, S. 46-49.

Pfaff, Lilian: Künstler, die besseren Architekten? Vito Acconcis spielerische Gesellschaftskritik, in: *trans*, Nr. 6, Mai 2000, S. 146-149.

Poggi, Christine: *Following Acconci/Targeting Vision*, in: Jones, Amelia und Stephenson, Andrew: (Hrsg.): *Performing the Body. Performing the Text*, London 1999, S. 255-272.

Poinsot, Jean-Marc: *Quand l'œuvre a lieu et ses récrits autorisés*, in: Mamco (Hrsg.): *Art édition*, Genf 1999, S. 135-136.

Protech, Max (Hrsg.): *A New World Trade Center, Design Proposals. From Leading Architects Worldwide*, New York 2002.

Punkhofer, Robert: *Geschichte einer Insel*, in: *Graz 2003 Kulturhauptstadt Europas, Art & Idea* (Hrsg.): *Building an Island*. Vito Acconci / Acconci Studio, Ostfildern-Ruit 2003, S.10-15.

Quéloz, Catherine: *Qui va déplacer les murs?*, in: *Faces*, S. 26.

Review: *Acts of Architecture*, in: *Rocky Mountains News* 2002, Monday, June 17, 9D.

Rhona Hoffmann Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. *Photographic Works 1969-70*, New York 1988.

Roberts, Catsou: *Vito Acconci for starters*, in: Arnolfini Gallery Bristol (Hrsg.): *Vito Acconci/Acconci Studio. Para-Cities*, Bristol 2001, o.S.

Ryan, Jeffrey: *Reconnecting Art and Life*, in: *Centro per l'Arte Contemporanea* (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 26-30.

Rickey, Carrie: *Vito Acconci: The Body Impolitic*, in: *Art in America*, Oktober 1980, S. 118-123.

Ritter, Arno: *en passant*, in: *Kunsthau Bregenz* (Hrsg.): *Acconci, Holl. Storefront for Art and Architecture*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 6-91.

Schjeldahl, Peter: *La dolce Vito*, in: *7 Days*, 22. March, S. 63-64.

Schütz, Heinz (Hrsg.): Vito Acconci. *Courtyard in the Wind*, Ostfildern-Ruit 2003.

Shearer, Linda: *Vito Acconci*, in: *Museum of Modern Art* (Hrsg.): *Vito Acconci. Public Places*, New Haven 1988, S. 4-18.

Smith-Allen, Marytha: *The art of Eva Hesse, Mel Bochner, and Vito Acconci as indicative of shifts in mainstream art between 1966 and 1973*, New York University 1973.

Sobel, Dean: *From Thought to Monument. Vito Acconci's Art of the 1980s and 1990s*, in: *Milwaukee Art Museum* (Hrsg.): *Vito Acconci /Acconci Studio, Acts of Architecture*, Milwaukee 2001, S.15-55.

STROOM (Hrsg.): Vito Acconci. *Making Public*, Den Haag 1993.

Torcelli, Nicoletta: *Video-Kunst-Zeit: von Acconci bis Viola*, Freiburg 1996.

Vito Acconci & Robert Mangurian, in: *Collection du FRAC Centre: Domaines publics*, Orleans 1999, S. 58-65.

Van Ginneken, Lily: *Preface*, in: *STROOM* (Hrsg.): Vito Acconci. *Making Public*, Den Haag 1993, S. 3.

Vidler, Anthony: Allein Zuhause, in: Noever, Peter (Hrsg.): Vito Acconci. The City inside us, Wien 1993, S. 33-37.

Volk, Gregory: 1969-1973: Vito Acconci's Archives, in: Vito Acconci. Diary of a Body. 1969-1973, Mailand 2006, S. 6-14.

Volk, Gregory: Das karnevalisierte Erhabene. Vito Acconcis Architekturprojekte, in: Daidalos, Oktober 1999, S. 68-77.

von Bismarck, Beatrice: Regisseur, Verführer und Werbefachmann in eigener Sache - Vito Acconci in alter und neuer Frische, in: Hellmold, Martin, Sabine Kampmann u.a.: (Hrsg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 17-41.

Ward, Frazer: False Intimacies, Open Secrets: Public and Private in the Performance Art of Vito Acconci and Chris Burden, PhD, Cornell University 2000.

Ward, Frazer: Some Relations between Conceptual and Performance Art, in: Art Journal, Vol. 56, 1997, S. 36-48.

Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002.

Ward, Frazer: In Private and Public, in: Ders. u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 18-67.

Weitere Forschungsliteratur

Ammann, Jean-Christophe: Kunst im öffentlichen Raum. Thesen zu ihrer Brauchbarkeit, in: Grasskamp, Walter (Hrsg.): Unerwünschte Monumente, Moderne Kunst im Stadtraum, 3. Auflage, München 2000, S. 121-127.

Ammann, Jean-Christophe: Plädoyer für eine Kunst im öffentlichen Raum, in: Parkett, 2/1984, S. 4-35.

Ammann, Jean-Christophe: Siah Armajani, in: Kunsthalle Basel (Hrsg.): Siah Armajani, Basel 1987, o. S.

Angerer, Marie- Luise: Performance und Performativität, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon, S. 241-245.

Asher, Michael, in: Ausstellungskatalog Museum Haus Lange, Krefeld 1982, o.S.

Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart 1972 (Original 1962).

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, 6. Aufl. Frankfurt 2001 (Original 1957).

Baer-Bogenschtütz, Dorothee: Raumpatrouille Orion lässt grüssen, in: Kunstzeitung, Nr. 87, November 2003, S. 5.

Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

Bätzner, Nike: Kunst als spielerischer Handlungsraum, in: Kunstmuseum Liechtenstein, Nike Bätzner (Hrsg.): Kunst und Spiel seit Dada. Faites vos jeux!, Ostfildern-Ruit 2005, S. 19-29.

Bettelheim, Bruno: The Importance of Play, in: The Atlantic Monthly, März 1987, S. 35-43.

Bois, Yve-Alain Bois: Ein pittoresker Spaziergang um Clara-Clara herum, in: Güse, Ernst-Gerhard (Hrsg.): Richard Serra. Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Kunsthalle Basel, Stuttgart 1987, S. 44-64.

Brockhaus, Christoph: Fünf Aspekte aktueller Kleinplastik in der Bundesrepublik Deutschland, in: 4. Triennale Fellbach 1989, S. 208-211.

Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, Düsseldorf 2002.

- Buchhart, Dieter: Über die Dialektik von Spielregeln und offenem Handlungsfeld, in: *Kunstforum International*, Bd. 176, 2005, Juni- August, S. 39-55.
- Buchloh, Benjamin: Vandalismus von Oben, in: Grasskamp, Walter (Hrsg.): *Unerwünschte Monumente, Moderne Kunst im Stadtraum*, 3. Auflage, München 2000, S. 103-119.
- Büttner, Claudia: *Art goes Public, Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, München 1997.
- Celant, Germano (Hrsg.): *Dennis Oppenheim*, Mailand 2001.
- Ciorra, Pippo: Architektur als Vorwand, in: Peter Eisenman. *Bauten und Projekte*, Stuttgart, 1995, S. 13-29.
- Ciucci, Giorgio: Eisenmanamnesie, in: Peter Eisenman. *Bauten und Projekte*, Stuttgart 1995, S. 7-12.
- Clarke, Joseph: Into a Forest of Script, in: *Log*, Spring/Summer, No 12, 2008, S. 117-124.
- Colomina, Beatriz: Double Exposure: Alteration to a suburban House, 1978, in: Gimmi, Karin u.a. (Hrsg.): *SVM. Die Festschrift*, Zürich 2005, S. 94-106.
- Conrads, Ulrich (Hrsg.): Robert Venturi u.a.: *Lernen von Las Vegas*, Bauwelt Fundamente 53, Braunschweig/Wiesbaden 1979.
- Cowling, David: *Building the text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford 1998.
- Crimp, Douglas: Das Aneignen der Aneignung, in: ders. (Hrsg.): *Über die Ruinen des Museums*, Basel/Dresden 1996, S. 141-151.
- Crimp, Douglas: *Pictures, Artist's Space*, New York 1977.
- Crow, Thomas: Gordon Matta-Clark, in: Diserens, Corinne (Hrsg.): *Gordon Matta-Clark*, London 2003, S. 7-132.
- Dal Co, Francesco u.a. (Hrsg.): Gehry, Frank O.: *Das Gesamtwerk*, Stuttgart 1998.
- Davidson, Cynthia (Hrsg.): *Auf den Spuren von Peter Eisenman*, Sulgen 2006.
- Davis, Tate Austin: Performances of masculinity in the avant-garde and performance art (Marcel Duchamp, Arthur Cravan, Chris Burden, Vito Acconci).
- Debord, Guy: Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz, in: *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg 1995, S. 99-105.
- Deitcher, David: Die Geburt des Betrachters, in: Wolfgang Kemp: *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Jahresring 43*, Köln 1996, S. 53-63.
- Dreyer, Claus: Architektursemiotik, in: *db* 8/2003, S. 68-70.
- Dufner, Oliver: *De-architecture and arch-art: Aesthetik und Strategie des Hybriden: Abschlussarbeit NDS Geschichte und Theorie der Architektur*, ETH Zürich 1998.
- Dühr, Elisabeth: *Kunst am Bau - Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt, Berlin, New York 1991.
- Eisenman, Peter: Architektur als zweite Sprache: die Texte des „between“, in: Peter Eisenman. *Bauten und Projekte*, Stuttgart 1995.
- El Croquis (Hrsg.): *Foreign Office Architects. Complexity and Consistency*, Madrid 2003.

- Feuerstein, Thomas: Sample Minds, in: Binder, Stefan u.a. (Hrsg.): Sample Minds. Materialien zur Samplingkultur, Köln 2004, S. 251-263.
- Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken, Nebenwirkungen, München 2006.
- Fischer-Lichte, Erika: Kulturen des Performativen, Frankfurt 1998.
- Forster Kurt W.: Choreographie der Architektur, in: Dal Co, Francesco u.a. (Hrsg.): Gehry, Frank O.: Das Gesamtwerk, Stuttgart 1998, S. 9-61.
- Foucault, Michel: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, 5. Auflage, Ulm 1993, S. 34-46.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt 1994.
- Frampton, Kenneth: Kritischer Regionalismus: Moderne Architektur und kulturelle Identität, in: ders. (Hrsg.): Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte, deutsche Übersetzung, 5. Auflage, Stuttgart 1995, S. 263-273.
- Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 334-374.
- Germann, Georg: Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt 1982.
- Glasmeier, Michael: Unter der Maske des Künstlers, in: Kunstmuseum Liechtenstein, Nike Bätzner (Hrsg.): Kunst und Spiel seit Dada. Faites vos jeux!, Ostfildern-Ruit 2005, S. 129-136.
- Goffmann, Ervin: The Presentation of Self in Everyday Life, New York 1959.
- Goldberg, RosaLee: Performance Art: From Futurism to the Present, London 2001 (Original 1979).
- Graham, Dan. Vier Gespräche: Dezember 1999-Mai 2000. Benjamin H.D. Buchloh/ Dan Graham, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, Düsseldorf 2000, S. 68-84.
- Grasskamp, Walter: „Kleinmut. Hinweise zum Modell“, in: Daidalos, Bd. 26, S. 62-71.
- Grasskamp, Walter: Invasion aus dem Atelier. Kunst als Störfall, in: ders. (Hrsg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, 3. Auflage, München 2000, S. 141-169.
- Grasskamp, Walter: Kunst und Stadt, in: Bussmann, Klaus u.a. (Hrsg.): Skulptur. Projekte in Münster, Ostfildern-Ruit 1997, S. 7-41.
- Graw, Isabelle: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003.
- Graw, Isabelle: e-mail Austausch mit Douglas Crimp über Appropriation Art. Der Kampf geht weiter, in: Texte zur Kunst, Nr. 12/2002, S. 34-43.
- Graw, Isabelle: Wo Aneignung war, soll Zueignung werden. Faszination, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art, in: Kaiser, Philipp (Hrsg.): Louise Lawler and Others, Ostfildern-Ruit 2004, S. 45-67.
- Greene, David: Gardener's Notebook, in: Archigram, hrsg. von Peter Cook u.a., New York, 1991, S. 110-111 (Original 1972).
- Habermas, Jürgen: Strukturen des Öffentlichen. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, 6. Aufl., Frankfurt 1999.
- Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt 1982.
- Haldemann, Mathias: Kawamatas „Work in Progress“ in Zug, in: ders. (Hrsg.): Tadashi Kawamata, Ostfildern-Ruit 1999, S. 34-59.
- Hall, Edward T: The Hidden Dimension, New York/Toronto 1990 (Original 1966).

- Haskell, Barbara (Hrsg.): Claes Oldenburg. Object into Monument, Pasadena 1971.
- Heidegger, Martin: Bauen Wohnen Denken, in: Günter Neske (Hrsg.): Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 152-158.
- Heidegger, Martin: Die Kunst und der Raum, St. Gallen 1969.
- Hofbauer, Anna Karina: Die Partizipationskunst und die entscheidende Rolle der BetrachterInnen in der zeitgenössischen Kunst, in: Kunstforum International, Bd. 176, 2005, Juni-August, S. 91-101.
- Hohlfeldt, Marion: Jeu de mots – jeu d'esprit, Sprachspiel und offene Rezeption im Werk von Marcel Duchamp und Bruce Nauman, in: Mai, Ekkehard; Rees, Joachim (Hrsg.): Kunstform Capriccio: von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne / Ekkehard Mai ; Joachim Rees, Köln 1998, S. 222-240.
- Holert, Tom: Mit dem Rücken zur Wand. Das Unmögliche Verhältnis von Architektur und Kunst, in: Texte zur Kunst, 1999, S. 33-48.
- Huber, Werner: Ein bläulich schimmerndes Sprachorgan, in: Hochparterre 11/2003, S. 46-50.
- Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg 2001.
- Hypo-Kulturstiftung (Hrsg.): Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung, Düsseldorf 1995.
- Hypo-Kulturstiftung (Hrsg.): Marienhof. Konzepte der Kunst, München 1999, S. 18-23.
- Iacovoni, Alberto: Game Zone, Basel 2004.
- Jacob, Mary Jane (Hrsg.): Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago, Seattle 1995.
- Jameson, Fredric: Postmodernism and Consumer Society, in: Hal Foster (Hrsg.): The Anti-Aesthetic on Postmodern Culture, Seattle 1984, S. 111-125.
- Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München, New York 1993.
- Jencks, Charles: Die Sprache der Postmodernen Architektur, Stuttgart 1980.
- Jochmann, Herbert: Öffentliche Kunst als Denkmalkritik. Studien zur Spezifik zeitgenössischer Kunst in Bezugnahme auf öffentliche Erinnerungszeichen, Weimar 2001.
- Jodidio Philip (Hrsg.): James Wines: Grüne Architektur, Köln/London/Madrid/New York 2000.
- Johnson, Philip und Wigley, Marc: Dekonstruktivistische Architektur, Stuttgart 1988.
- Jormakka, Kari: Flying Dutchmen, Basel/Boston/Berlin 2002.
- Kaiser, Philipp: Atelierstücke, in: Museum für Gegenwartskunst (Hrsg.): Bruce Nauman, Mapping the Studio, Baden 2002, S. 2-9.
- Kaprow, Allan, in: Charles Harrison und Paul Wodd (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band II 1940-1991, Stuttgart 1998, S. 864-865.
- Kawamata, Tadashi im Interview mit Annina Zimmermann, in: Haldemann, Mathias (Hrsg.): Tadashi Kawamata, Osterfildern-Ruit 1999, S. 60-153.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Brian O'Doherty. In der weissen Zelle. Inside the White Cube, Berlin 1996 (Original 1976).
- Kemp, Wolfgang: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionsbeschreibungen, in: ders. (Hrsg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst, Köln 1996, S. 13-43.

- Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.
- Kiesler, Frederick: Note on Designing the Gallery, Typoskript, 1942, in: Bogner, Dieter: Friedrich Kiesler 1890-1965, Wien 1997, 72-73.
- Kiesler, Frederick: Notes on Architecture: The Space-House, Annotations at Random, ursp. In: Hound & Horn, Januar-März 1934: 296, zitiert nach: Bogner, Dieter: Inside the Endless House, in: ders. und Noever, Peter (Hrsg.): Frederick J. Kiesler. Endless Space, Ostfildern-Ruit 2001, S. 16.
- Kirshner, Judith Russi: The idea of community in the work of Gordon Matta-Clark, in: Diserens, Corinne (Hrsg.): Gordon Matta-Clark, London 2003, S. 147-160.
- Klotz, Heinrich: Moderne und Postmoderne (1988), in: Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988, S. 99-109.
- Klotz, Heinrich (Hrsg.): Robert Venturi. Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Braunschweig 1978 (Original 1966).
- Klotz, Heinrich: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne-Postmoderne-Zweite Moderne, 2. Auflage, München 1999.
- Klotz, Heinrich: Von der Urhütte zum Wolkenkratzer, München 1991.
- Könneke, Achim und Babias Marius: Die Kunst des Öffentlichen, in: Babias, Marius u.a. (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum, Amsterdam/Dresden 1998, S. 7-11.
- Kotz, Liz: Words to Be Looked At. Language in 1960s Art, Cambridge 2007.
- Krämer, Sybille: Die Welt, ein Spiel? Über die Spielbewegung als Umkehrbarkeit, in: Deutsches Hygienemuseum Dresden (Hrsg.): Spielen. Zwischen Rausch und Regel, Ostfildern-Ruit 2005, S. 11-15.
- Krauss, Rosalind E.: Skulptur im erweiterten Feld (Original 1978), in: dies: Geschichte und Theorie der Fotografie. Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Bd. 2, Amsterdam/Dresden 2000, S. 331-346.
- Krauss, Rosalind: Anmerkungen zum Index, Teil 1 und Teil 2, in: Dies: Geschichte und Theorie der Fotografie. Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Amsterdam/Dresden, 2000, S. 249-277.
- Kravagna, Christian: Ambient Art, in: Butin, Hubertus: (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 8-10.
- Kravagna, Christian: Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis, in: Babias, Marius u.a. (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum, Amsterdam/Dresden 1998, S. 28-46.
- Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, 3. durchges. und erg. Aufl., München 1991.
- Kuhlmann, Dörte: Lebendige Architektur, Metamorphosen des Organizismus, Weimar 1998.
- Kunsthalle Wien (Hrsg.): Die Schrift des Raumes. Kunst Architektur Kunst, Wien 1996.
- Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.): Bruce Nauman Image/Text 1966-1996, Ostfildern 1997.
- Kwon, Miwon: Für Hamburg: Öffentliche Kunst und städtische Identitäten, in: Müller, Christian Philipp: (Hrsg.): Kunst auf Schritt und Tritt. Public Art is everywhere, Hamburg 1997, S. 94-109.
- Kwon, Miwon: One Place after Another. Site-Specific Art and Local Identity, Cambridge 2002.

Kystof, Doris: Ortsspezifität, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 231-235.

La Biennale di Venezia: Settore arti visive e architettura. A Proposito del Mulino Stucky. A Propos of Mulino Stucky, Stampa 1975.

Lachmayer, Herbert: Archigram. Eine letzte Avantgarde in der alternenden Moderne?, in: Ein Archigram-Programm 1961-74, deutsche Ausgabe, hrsg. von Academy Editions und der Kunsthalle Wien, Berlin 1994.

Lacy, Susanne: Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Washington 1996.

Leigh, Christian: The 1991 Whitney Biennial. The Ten Worst, in: Flash Art, Sommer 1991, S. 161.

Lefebvre, Henri: The Production of Space, Oxford 1991 (Original 1974).

Linder, Mark: Nothing Less than Literal. Architecture after Minimalism, Cambridge/London 2004.

Linker, Kate: An anti-architectural analogue, in: Flash Art, Bd. 94, Jan/Feb. 1980, S. 20-25.

Lippard, Lucy: Complexes: architectural sculpture in nature, in: Art in America, Jan/Feb. 1979, S. 86-97.

Lippard, Lucy: The inside Picture From the Outside, in: Los Angeles Institute of Contemporary Art (Hrsg.): Architectural Sculpture, Los Angeles 1980, 2. Bd., S. 10-23.

Look, Ulrich: Michael Asher in Bern, in: Kunsthalle Bern (Hrsg.): Michael Asher, Bern 1992.

Los Angeles Institute of Contemporary Art (Hrsg.): Architectural Sculpture, 2 Bd, Los Angeles 1980.

Lüthy, Michael: Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman, in: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken, Nebenwirkungen, München 2006, S. 57-74.

Lüthy, Michael: Der Einsatz der Autonomie. Spieldimensionen in der Kunst der Moderne, in: Kunstmuseum Liechtenstein, Nike Bätzner (Hrsg.): Kunst und Spiel seit Dada. Faites vos jeux!, Ostfildern-Ruit 2005, S. 37-54.

Luyken, Gunda: Zur Strategie des dadaistischen Spiels, in: Kunstmuseum Liechtenstein, Nike Bätzner (Hrsg.): Kunst und Spiel seit Dada. Faites vos jeux!, Ostfildern-Ruit 2005, S. 56-57.

Lynn, Greg: Endless Surface, in: Bogner, Dieter und Noever, Peter (Hrsg.): Frederick J. Kiesler. Endless Space, Ostfildern-Ruit 2001, S. 69-71.

Merging Landscape, Architecture and Urbanism. An Interview with Alejandro Zaera Polo, in: Trans, Nr. 11/November 2003, S.60-65.

Messer, Thomas M.: Peggy Guggenheim "Art of this century"- New York, 57th Street, 20. Oktober 1942 bis Mai 1947, in: Klüser, Bernd u.a. (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt, Leipzig 1995, S. 102-109.

Metamorph, 9. International Architecture Exhibition, Bd. 3, Venedig 2004.

Metzger, Rainer: Kunst in der Postmoderne. Dan Graham, Köln 1996.

Meyer, James: Der funktionale Ort, in: Kunsthalle Zürich (Hrsg.): Platzwechsel, Zürich 1995, S. 24-39.

MOCA (Hrsg.): Robert Smithson, Los Angeles 2004.

MOCA (Hrsg.): Dan Graham: Beyond, Cambridge 2009.

Möntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum, Köln 2002.

Moore, Thurston im Gespräch, 6. Februar 2000, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, Düsseldorf 2002, S. 18-25.

- Müller, Christian Philipp (Hrsg.): Kunst auf Schritt und Tritt: Public Art is everywhere, Hamburg 1997.
- Müller, Ute: Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert, Aachen 1998.
- Museum Haus Ester (Hrsg.): Julian Heynen: Bruce Naumann, Krefeld 1983, o.S.
- Nasgaard, Roald: Structures of Behaviour, Kat. Art Gallery of Ontario, Toronto 1978.
- Nollert, Angelika (Hrsg.): Performative Installation, Köln 2003.
- Norris Christopher, Benjamin Andrew: Was ist Dekonstruktion?, Zürich/München 1990.
- Ohr, Roberto: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990.
- Peitz, Dirk: Spieglein, Spieglein an der Wand... Dan Graham Werke 1965-2000 die erste umfassende Retrospektive in der Kunsthalle Düsseldorf, in: Süddeutsche Zeitung, 16. Oktober 2002, o.S.
- Performance Art, in: The Dictionary of Art, hrsg. Von Jane Turm, Bd. 24, Ohio 1996, S. 408.
- Pfaff, Lilian: Obdachlosen-Vehikel, in: TEC21, 37/2006, S. 12-14.
- Phelan, Peggy: Unmarked: The Politics of Performance, London, New York 1993.
- Philipps, Lisa: Frederick J. Kiesler Ambient Artist, in: Bogner, Dieter und Noever, Peter (Hrsg.): Frederick J. Kiesler. Endless Space, Ostfildern-Ruit 2001, S. 27-30.
- Piscator, Erwin: Das politische Theater, Reinbek 1963.
- Radul, Judy: Lampenfieber: Die Theatralität der Performance, in: Kunsthaus Graz: (Hrsg.): Video-Dreams, Köln 2004, S. 94-118.
- Ragon, Michel: Ästhetik der zeitgenössischen Architektur, Neuchâtel 1968.
- Randl, Chad: Revolving Architecture. A History of Buildings that rotate, swivel and pivot, New York 2008.
- Restany, Pierre: SITE - Artists of Our Time, in: SITE (Hrsg.): Architecture as Art, New York 1980, S. 7-8.
- Riha, K. und Kämpf, G. (Hrsg.): Raoul Hausmann. Am Anfang war Dada, Steinbach/Giessen 1980.
- Riley, Terence: The Un-Private House, New York 1999.
- Rivière, Joan: Weiblichkeit als Maskerade, in: Weissberg, Liliane: (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt 1994, S. 34-47.
- Rolling, Stella: Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren, in: Babias, Marius u.a. (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum, Amsterdam/Dresden 1998, S. 12-27.
- Römer, Stefan: Appropriation Art, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 15-18.
- Römer, Stefan: Eine Kartographie. Vom White Cube zum Ambient, in: Kunstverein München (Hrsg.): Dream City, München 1999, S. 43-52.
- Rosenthal, Mark: „Ungezügelter Monumente, oder - Wie Claes Oldenburg auszog, die Welt zu verändern“, in: Claes Oldenburg: Eine Anthologie, Ostfildern-Ruit 1995, S. 255-365.
- Salle, David talks to Robert Rosenblum, in: Artforum, March 2003, S. 74.
- Sayre, Henry: The object of performance, Chicago 1989.

Schimmel, Paul: Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt, in: Museum für angewandte Kunst Wien (Hrsg.): Out of actions. Aktionismus, Body Art & performance 1949-1979, Wien 1998, S. 17-120.

Schneckenburger, Manfred: Plastik als Handlungsform, in: Kunstforum International, Bd. 34, 1979, S. 20-115.

Schulz, Christian Norberg: Die Logik der Baukunst, Bauwelt Fundamente 15, München 1965 (Original 1963).

Schulze, Franz (Hrsg.): Philip Johnson. Leben und Werk, Wien, New York 1996.

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, 12. Auflage, Frankfurt 2001.

Seyfarth, Ludwig: Abweichungen vom Standard inbegriffen. Über Häuser in der Kunst von den sechziger Jahren bis heute, in: Zdenek, Felix (Hrsg.): HausSchau. Das Haus in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2000, S.12-42.

Sharp, Dennis (Hrsg.): Glass architecture by Paul Scheerbar and Alpine architecture by Bruno Taut, New York 1972.

SITE (Hrsg.): Architecture as Art, New York 1980.

Smith, Roberta: Scott Burton: Antwort auf den Minimalismus, in: Svestka, Jiri (Hrsg.): Scott Burton, Düsseldorf 1989.

Solomon, Susan G.: American Playgrounds, Revitalizing Community Space, Hannover/London 2005.

Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert, Tübingen/Berlin 1995.

Svestka, Jiri (Hrsg.): Scott Burton, Düsseldorf 1989.

Thürlemann, Felix: Gegenräume für Doppelgänger. Bruce Naumans Erfahrungsarchitekturen und ihre Rezipienten, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, in: Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst, S. 111-120.

Titz, Susanne: Architektonische Intervention, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 18-23.

Tollmann, Vera: "design your own style", in: Binder, Stefan u.a. (Hrsg.): Sample Mindes. Materialien zur Samplingkultur, Köln 2004, S. 291-297.

Torres, Ana Maria: Isamo Noguchi: A Study of Space, New York 2000.

Koneffke, Silke: Theater Raum, Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900-1980, Berlin 1999.

Ursprung Philip: Interieur, Atmosphäre und Ambiente in der neueren Kunst. Makro-Privatheit und Mikro-Öffentlichkeit, in: Werk, Bauen + Wohnen, 6/2000, S. 35-41.

Ursprung, Philip: Architecture under Pressure. The Legacy of Earth Art, in: Focus: Metamorph. 9. International Architecture Exhibition, Venedig 2004, S. 151-163.

Ursprung, Philip: Close Encounters: Seltsame Begegnung zwischen Kunst und öffentlichem Raum. Vortrag Schule für Gestaltung in Basel, 24.3.1998.

Ursprung, Philip: Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art, München 2003.

Ursprung, Philip: Hat die Kunst ausgespielt oder: Was ist aus den Spielplätzen geworden?, in: Kunstmuseum Liechtenstein, Nike Bätzner (Hrsg.): Kunst und Spiel seit Dada. Faites vos jeux!, Ostfildern-Ruit 1005, S. 183-189.

Ursprung, Philip: Vortrag anlässlich des Symposiums Kunst im öffentlichen Raum, 10.12.2003 in Basel.

Ursprung, Philip: Weisses Rauschen: Zur räumlichen Logik der Event-Architektur, in: Bittner, Regina (Hrsg.): Die Stadt als Event. Zur Konstruktion urbaner Erlebnisräume, Frankfurt/New York 2001, S. 213-222.

Vaccaro, Carolina und Schwartz, Frederic (Hrsg.): Venturi Scott Brown, Zürich 1992.

van Eyck, Aldo: Versuch, die Medizin der Reziprozität herzustellen, in: Ligtelijn, Vincent: Aldo van Eyck. Werke, Basel 1999, S. 88-89.

Ventura Kube, Holger: Politische Kunst Begriffe - in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien 2002.

Vergine, Lea: Body Art and Performance. The Body as Language (Original 1974), Mailand 2000.

Vidler, Anthony: Digitaler Animismus, in: Arch +, Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Nr. 159/160, Mai 2002, S. 114.

Vidler, Anthony: unHeimlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur, Hamburg 2001.

Vogt, Adolf Max: Mit Dekonstruktion gegen Dekonstruktion, in: Kähler, Gert (Hrsg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?, Braunschweig/Wiesbaden 1990, S. 50-78.

von Moos, Stanislaus: Venturi, die Kunstgeschichte und das Princeton System. Zum neuen Erweiterungsbau der National Gallery in London (1986-1991), in: Gaehtgens, Thomas W. (Hrsg.): Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1993, S. 15-34.

von Moos, Stanislaus, in: Fondation Beyeler (Hrsg.): ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute, Basel 2004, S. 50.

von Moos, Stanislaus: Nicht Disneyland. Anmerkungen zu Tourismus und Baukultur. Eine Nachlese im Jahr des Luzerner Brückenbrands, in: Universität Zürich (Hrsg.): Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, Zürich 1994, S. 211-239.

von Moos, Stanislaus: Venturi, Rauch & Scott Brown, München 1987.

von Moos, Stanislaus: Venturi, Scott Brown & Associates, Building and Projects, 1986-1998, New York 1999.

Walker Art Center (Hrsg.): Krzysztof Wodiczko. Public Address, Minnesota 1992.

Wall, Donald: Gordon Matta-Clark's Building Dissections. An Interview by Donald Wall. Reprinted from Arts Magazine, May 1976, S. 74-79, in: Diserens, Corinne (Hrsg.): Gordon Matta-Clark, London 2003, S. 181-186.

Warnke, Martin: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, 5. Ausgabe, München/Wien 1996.

Wasmuths Lexikon der Baukunst, Bd.1, Berlin 1929.

Wege, Astrid: „Eines Tages werden die Wünsche die Wohnung verlassen und auf die Strasse gehen“: Zu interventionistischer und aktivistischer Kunst, in: Schütz, Heinz: (Hrsg.): Stadt.Kunst, München 2001, S. 23-32.

Weibel, Peter: Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre, Köln 1994.

Weissberg, Liliane: Gedanken zur "Weiblichkeit", in: dies. (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt 1994, S. 7-33.

Wettbewerbsprogramm Novartis Campus WSJ 208/212, 13.12.2002

When Artists make Furniture, is it Furniture or is it Art?, in: ART News, Vol 80, Nr. 2, Februar 1981, S. 93-98.

Wigley, Marc: Derridas Phantom. Architektur und Dekonstruktion, Basel 1999.

Wines, James: De Architecture, New York 1987.

Wines, James: Ent-Architekturierung, in: Kunstforum International, Oktober/November, Nr. 11, 1974, S. 94-109.

Womersley, Steve (Hrsg.): SITE. Identity and Density, Victoria 2005.

Zevi, Bruno: The Poetics of the Unfinished, in: SITE (Hrsg.): Architecture as Art, New York 1980, S. 9-17.

Zutter, Jörg: Human Nature, Animal Nature. Videoinstallationen und Skulpturen von 1985-1990, in: ders. (Hrsg.): Bruce Nauman. Skulpturen und Installationen 1985-1990, Köln 1990, S. 24-72.

8. Abbildungsverzeichnis

- 1 „Proposal for Spanish Landing“, Port of San Diego, San Diego, 1988, in: Museum of Modern Art (Hrsg.): Vito Acconci. Public Places, New Haven 1988, S. 4.
- 2 „Land & Lake 3“, Lake Forest, Illinois, 1988 (Modellfoto Lilian Pfaff)
- 3 „Proposal for 3rd St. Mall“, Santa Monica, 1988, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 47.
- 4 „War Memorial for a Eucalyptus Grove“, San Diego, 1984, in: USF Art Galleries (Hrsg.): Vito Acconci. The House and Furnishings as social metaphor, Tampa 1986, o.S.
- 5 „House of Cars“, 1983 (Acconci Studio).
- 6 Christof Wodiczko, „Homeless Vehicle“, 1998-99, in: Pfaff, Lilian: Obdachlosen-Vehikel, in: TEC21, 37/2006, S. 12.
- 7 „Highway House-and-Garden“, Sao Paolo, 2002 (Acconci Studio).
- 8 Tadashi Kawamata, „Work in Progress in Zug“, 1996-1998, in: Haldemann, Mathias (Hrsg.): Tadashi Kawamata, Osterfildern-Ruit 1999, S. 75.
- 9 „Walkways Through the Wall“, Midwest Convention Center, Milwaukee, 1996-1998, realisiert, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 311-313.
- 10 „High-Rise“, 1980, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 127.
- 11 Verner Panton, „Living Tower“, 1969, in: Vitra Design Museum (Hrsg.): Verner Panton. Das Gesamtwerk, Basel 2001, S. 60
- 12 „People's Wall“, 1985, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 47.
- 13 Verner Panton, „Three Dimensional Carpet“, 1969, www.arcspace.com/architects/Panton/7.Panton.htm (letzter Zugriff 12.12.09)
- 14 „Movie Theatre for La Sucrière“, Lyon 2003 (Lilian Pfaff).
- 15 Zaha Hadid, „Iceberg“, 2003, in: Noever, Peter (Hrsg.): Zaha Hadid. Architektur, Ostfildern-Ruit, 2001, S. 34.
- 16 „Sand-Block Coffe Table“, 1992 (Acconci Studio).
- 17 Scott Burton, „Rock Chair“, 1989, www.thebody.com/.../2008/bastien/07.htm (letzter Zugriff 12.12.09)
- 18 Siah Armajani, „Reading House“, Lake Placid, 1979, in: Ammann, Jean-Christophe: Siah Armajani, in: Kunsthalle Basel (Hrsg.): Siah Aramjani, Basel 1987, o. S.
- 19 Dan Graham, „Skateboard Pavilion“, 1989, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, Düsseldorf 2002, S. 241.
- 20 „Project for Skateboard Park (a Skateboard Park That Grows out of a Building)“, Avignon, 2000 (Acconci Studio).
- 21 Dan Graham, „Swimming Pool/Fish Pond“, 1997, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, Düsseldorf 2002, S. 297.
- 22 Schwimmbad „Circles in the Square“, München, 1998, in: Arnolfini Gallery Bristol (Hrsg.): Vito Acconci/Acconci Studio. Para-Cities, Bristol 2001, o.S

- 23 Dan Graham, „Outdoor Theater Pavilion“, 1986, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, Düsseldorf 2002, S. 282.
- 24 Gordon Matta-Clark, „Office Baroque“, 1977, in: MOCA (Hrsg.): This is not to be looked at. Highlights from the Permanent Collection of the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Los Angeles 2008, S. 187.
- 25 Rachel Whiteread, „House“, 1993, www.tate.org.uk/.../4520house_whiteread.jpg (letzter Zugriff 12.12.09)
- 26 „Proposal for a Playground“, Atlanta, 1983, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 54.
- 27 „Land Ho! (Proposal for a Park in the Middle of any Kind of Surroundings)“, 1985 (Acconci Studio, Modellfoto Lilian Pfaff)
- 28 „Convertible Clam Shelter“, 1991, in: Linker, Kate: Vito Acconci, S. 173.
- 29 Zeichnung zum Text „Homebodies“, 1985, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 62.
- 30 „Instant House“, 1980, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987, Buchcover und Buchrückseite.
- 31 „Bad Dream House“, 1984, temporär, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 219-221.
- 32 „House on the Ground“, New Mexico State University, Las Cruces, 1986, temporär, in: Linker, Kate: Vito Acconci, S. 167.
- 33 „House Up a Building“, Santiago de Compostela, 1996, temporär (Acconci Studio).
- 34 Dennis Oppenheim, „Tree House Structure on Poisoned Soil“, Basel 1979, in: Celant, Germano (Hrsg.): Dennis Oppenheim, Mailand 2001, S. 187.
- 35 „Mobile Linear City“, 1991, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 50.
- 36 „Proposal for MOCA Canopy“, Los Angeles, 1988, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 43.
- 37 „Land & Lake 2“, Lake Forest, Illinois, 1988 (Modellfoto Lilian Pfaff)
- 38 „Face of The Earth“, Springfield, Illinois, 1984, temporär, in: Linker, Kate: Vito Acconci, S. 156.
- 39 „Palladium Underground (Garden of Bodies)“, The Palladium, New York, 1986, temporär, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 59.
- 40 „Bodies in the Park“, Park Lullin, Genf, 1985, temporär, in: Linker, Kate: Vito Acconci, S. 159.
- 41 „Sexopath: Parting of the Ways“, North Carolina, 1985, temporär, in: Linker, Kate: Vito Acconci, S. 161.
- 42 „Proposal for Spanish Landing 2“, Port of San Diego, San Diego, 1988, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 41.
- 43 „Personal River“, Newcastle-Upon-Tyne, 1993, temporär, (Acconci Studio).
- 44 „Garden with Fountain“, World Financial Center, New York, 1988, temporär, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 170.
- 45 „Project for Moscone Convention Centers 1 and 2“, San Francisco, 1991 (Modellfoto Lilian Pfaff).

- 46 „Proposal for Revelle Plaza“, University of California, San Diego, 1988, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 57.
- 47 „Proposal #2 for Cervantes Congress Center“, St. Louis, 1989, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 63.
- 48 „American Flag Falls“, Lagnua Beach, 1989 (Acconci Studio).
- 49 Vito Acconci & Robert Mangurian, „Washington State University Project“, Pullman, 1988, in: Collection du FRAC Centre: Domaines publics, Orleans 1999, o.S.
- 50 „Project for Housing Complex“, Regensburg, 1990, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 51.
- 51 „Project for Capital Central Plaza (Marching Columns/Dancing Columns)“, St. Paul, 1998 (Modellfoto Lilian Pfaff).
- 52 „Project for a Courtyard“, Siemens Forum, Oscar-Von-Miller-Ring, München, 1998, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 140.
- 53 „Extra Spheres for Klapper Hall“, Queens, New York, 1993-1995, realisiert (Lilian Pfaff).
- 54 „Proposal for City Hall“, Las Vegas, 1989, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S.67 und Detail, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 50.
- 55 „Proposal # 1 for Cervantes Convention Center 1“, St. Louis, 1989, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 61.
- 56 „Proposal for Square Jules Bocquet“, Amiens, 1988, in: Noever, Peter (Hrsg.): Vito Acconci. The City inside us, Wien 1993, S. 107.
- 57 „Renovation of Storefront for Art and Architecture (Wall Machine)“, New York, 1993 realisiert mit Steven Holl, in: Kunsthaus Bregenz (Hrsg.): Acconci, Holl. Storefront for Art and Architecture, Ostfildern-Ruit 1993, S. 61 und 59.
- 58 „School on the Ground“, P.S. 3, Bronx, New York, 1992-1995, realisiert, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 293.
- 59 „Project for Courtyard and Lobby“, Winterthur Insurance Company, Head Office, Winterthur, 1999 (Acconci Studio).
- 60 „Proposal for Ronald Mc Donald House“, Great Neck, New York, 1986, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 166.
- 61 „Walther König's Bookstore (Inside Outside Bookstore)“, Kassel, 1997, temporär (Acconci Studio).
- 62 „Proposal for City Sidewalk“, 1979 (Acconci Studio).
- 63 Aldo van Eyck, Skulpturen Pavillon, Sonsbeek, Arnheim, 1966, in: Ligtelijn, Vincent: Aldo van Eyck. Werke, Basel 1999, S. 135.
- 64 „Wall Slide“, 161st Subway Station, Bronx, New York, 1995-2003, realisiert (Lilian Pfaff).
- 65 „Project for Autry Park“, Houston, 1990, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 59.
- 66 „Project 1 for P.S. 3 Courtyard“, Bronx, New York, 1990, in: Centro d'Arte Contemporanea Prato (Hrsg.): Vito Acconci, Prato 1991, S. 53.
- 67 „Courtyard in the Wind“, München, 1997-2000, realisiert (Acconci Studio, Lilian Pfaff).

- 68 „Park in the Water“, Universität Haagse Hogeschool, Den Haag, 1993-1997, realisiert (Acconci Studio, Lilian Pfaff).
- 69 „Tidal Bridge for Floation Roadway Cut“, Pier Head, St. Nicholas Place, Liverpool (Modellfoto Lilian Pfaff).
- 70 „Project for a Flying Park“, South Gateway, Dayton, 1994, in: Schütz, Heinz (Hrsg.): Vito Acconci. Courtyard in the Wind, Ostfildern-Ruit 2003, S. 73 und 72.
- 71 „Flying Floors for the Main Ticketing Pavilion“, Terminal B/C, Philadelphia International Airport, Philadelphia, 1995-1998, realisiert (Acconci Studio, Lilian Pfaff).
- 72 „Water-Path & Water-Rooms“, Town Lake Park, Austin, 2002 (Acconci Studio).
- 73 „Parking Lot and Gatehouse for Novartis“, Basel, 2003 (Acconci Studio).
- 74 „Temporary Re-Renovation of the Renovated MAK Central Exhibiton Hall“, Wien, 1993, temporär (Acconci Studio).
- 75 „Project for the MAK Design Shop (A Store of Rotating Rings: Products on The Move)“, Wien 2001, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 63.
- 76 „Addition to Metro-Tech Gardens 1 (Garden out of Gardens)“, New York 1993, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S.130.
- 77 „Project for Corner Plaza“, Center for the Performing Arts, Memphis, 2001-2003, realisiert (Acconci Studio).
- 78 „Screens for a Walkway Between Buildings and Buses and Cars“, Tokio, 1996-2000, realisiert (Lilian Pfaff).
- 79 „Fluorescent Furniture, 1992 (Acconci Studio).
- 80 „Lobby, Maria Fareri Children's Hospital“, Valhalla, 2000 (Lilian Pfaff).
- 81 Beschreibung „Project for Sansom Commons (A Plaza that functions as a City/ A City whose Buildings are landscape)“, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1997 (Acconci Studio).
- 82 „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert (Acconci Studio).
- 83 „United Bamboo“, Tokio, 2003, realisiert (Acconci Studio).
- 84 „Performing Art Center“, Seoul, 2005 (Acconci Studio).
- 85 „Perm Museum XXI: Conceptual Approach The Museum that Falls Away, the Museum that Falls Back, etc.“, Perm, 2008 (Acconci Studio).
- 86 „A City that Rides the Garbage Dump (Project for Bavel Garbage Dump)“, Breda, 1999 (Acconci Studio).
- 87 „Garbage City, Project for Hiriya Garbage Dump“, Tel Aviv, 1999 (Acconci Studio).
- 88 „Circles in the Square“, München, 1998, in: Hypo-Kulturstiftung (Hrsg.): Marienhof. Konzepte der Kunst, München 1999, S. 20.
- 89 „Light Beams for Transfer Corridor“, San Francisco International Airpoert, San Francisco, 1995-2000, realisiert (Acconci Studio).
- 90 „Clouds over the Road. Project for Traffic Circle“, Place des Yvelines, St. Quentin en Yvelines, 1999, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 140.
- 91 Skizze (Projekt unbekannt) (Lilian Pfaff).

- 92 Zeichnung zum Projekt „Courtyard in the Wind“, München 1997-2000, realisiert (Lilian Pfaff).
- 93 Vorstudien zu „Courtyard in the Wind“, München, 1997-2000, realisiert (Lilian Pfaff).
- 94 Zeichnung zu „Proposal for Spanish Landing“, Port of San Diego, San Diego, 1984 (Lilian Pfaff).
- 95 Plan „Extra Spaces for Klapper Hall“, Queens, New York, 1993-1995, realisiert (Lilian Pfaff).
- 96 Zeichnungen „Instant House“, 1980 (Lilian Pfaff).
- 97 „Project for University Hall Plaza (The Plaza belongs to the Building/The Building belongs to us)“, University of Illinois, Chicago, 1998 (Modellfoto Lilian Pfaff).
- 98 „Garden of Columns (A Town Square for Employees)“, Coca Cola USA, Atlanta, 1987, temporär, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 164.
- 99 „29. September 1999 „Notes on University Plaza (The Process Towards a Revised Project)“ (Acconci Studio).
- 100 „Project in Vlotho“, Heilgarten. Land des Wassers, Vlotho, 1998, in: Schütz, Heinz (Hrsg.): Vito Acconci. Courtyard in the Wind, Ostfildern-Ruit 2003, S. 79.
- 101 Beschreibung „Project for University Hall Plaza“, 2000 (Acconci Studio).
- 102 Drahtmodell „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert (Lilian Pfaff).
- 103 Frederick Kiesler, „Modell Endless House“, 1959, in: Bogner, Dieter und Noever, Peter (Hrsg.): Frederick J. Kiesler. Endless Space, Ostfildern-Ruit 2001, S. 35.
- 104 Computersimulation „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert (Foto Lilian Pfaff).
- 105 „Head Theaters“, Den Haag, 1997, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 335.
- 106 „Support-Structure for Models“, Dijon, 1994, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 321.
- 107 Installation Paris, 2001 (Lilian Pfaff).
- 108 Dan Graham, „Schema“, 1966, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, Düsseldorf 2002, S. 96.
- 109 Sätze aus „Act 3, Scene 4“, 1969, in: Dworkin, Craig: Language to Cover a Page. The Early Writings of Vito Acconci, Cambridge, London 2006, S. 389.
- 110 „Transference: Roget's Thesaurus“, 1969, page 1, in: Dworkin, Craig: Language to Cover a Page. The Early Writings of Vito Acconci, Cambridge, London 2006, S. 241.
- 111 „Trademarks“, 1970, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 22.
- 112 Yves Klein, „Anthropometrie“, o.T. (ATN 73), 1960, in: Schimmel, Paul: Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt, in: Museum für angewandte Kunst Wien (Hrsg.): Out of actions. Aktionismus, Body Art & performance 1949-1979, Wien 1998, S. 34.
- 113 Jasper Johns, „Painting Bitten by a Man“, 1961, in: Fondation Beyeler (Hrsg.): Jasper Johns. Werke aus dem Besitz des Künstlers, Basel 1998, S. 24.
- 114 „Applications“, 1970, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 132.
- 115 „Conversions I“, 1971, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 45.
- 116 „Openings“, 1970, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 43.
- 117 „Learning Piece“, 1970, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 26.

- 118 „Asylum“, 1978 (Installation, Ausschnitt aus dem Textskript), in: Kunstmuseum Luzern (Hrsg.): Vito Acconci, Luzern 1978, o.S.
- 119 Richard Serra „Terminal“, (ursprünglich Kassel) Bochum, 1977, in: www.artslant.com/ew/articles/show/3446 (letzter Zugriff 12.12.09)
- 120 Seiten aus dem Buch Conrads, Ulrich (Hrsg.): Robert Venturi u.a.: Lernen von Las Vegas, Bauwelt Fundamente 53, Braunschweig/Wiesbaden 1979, S. 106 und S. 107.
- 121 Robert Venturi, „I am a Monument“, in: Conrads, Ulrich (Hrsg.): Robert Venturi u.a.: Lernen von Las Vegas, Bauwelt Fundamente 53, Braunschweig/Wiesbaden 1979, S. 184.
- 122 Robert Venturi, „Expo 92“, Sevilla, 1989, in: Von Moos, Stanislaus: Venturi, Scott Brown & Associates, Building and Projects, 1986-1998, New York 1999, S. 162 und 165.
- 123 und 123.1 „Land of Boats“, St. Aubin Park, Detroit, USA, 1987-1991, realisiert (Acconci Studio)
- 124 Claes Oldenburg, „Pool Balls“, Münster, 1977, in: Bussmann, Klaus u.a. (Hrsg.): Skulptur. Projekte in Münster, Ostfildern-Ruit 1997, S. 21.
- 125 Le Corbusier, Plenarsaal Chandigarh, Seite, aus: Klotz, Heinrich (Hrsg.): Robert Venturi. Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Braunschweig 1978, S.71.
- 126 Venturi, Rauch and Scott „The Big Apple“, Times Square, New York, 1984, in: Von Moos, Stanislaus: Venturi, Scott Brown & Associates, Building and Projects, 1986-1998, New York 1999, S. 55.
- 127 Modell „Extra Spheres for Klapper Hall“, Queens, New York, 1995-1998, realisiert, in: Arnolfini Gallery Bristol (Hrsg.): Vito Acconci/Acconci Studio. Para-Cities, Bristol 2001, Buchrückseite.
- 128 „Wall of Ground for Arvada“ Center, Arvada, 1992, realisiert, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 106, 107.
- 129 SITE „Hialeah Showroom“, Florida, 1978-79, zerstört, in: SITE (Hrsg.): Architecture as Art, New York 1980, S. 102.
- 130 SITE, „Courtyard Project“, Intermediate School 25, New York, 1973, in: Womersley, Steve (Hrsg.): SITE. Identity and Density, Victoria 2005, S. 29.
- 131 und 131.1 James Wines, „Molino Stucky“, Venedig, 1978, in: Womersley, Steve (Hrsg.): SITE. Identity and Density, Victoria 2005, S. 75.
- 132 Dennis Oppenheim, „Accumulation Cut“, Ithaca, New York, 1969, in: Celant, Germano (Hrsg.): Dennis Oppenheim, Mailand 2001, S. 64/65.
- 133 Michael Asher, Haus Lange, Krefeld, 1982, in: Kunsthalle Bern (Hrsg.): Michael Asher, Bern 1995, S. 14.
- 134 Michael Asher, „Santa Monica Art Museum Installation“, 2008 (Santa Monica Art Museum).
- 135 Peter Eisenman, „House III“, Lakeville, Connecticut, 1969-1971, in: Davidson, Cynthia (Hrsg.): Auf den Spuren von Peter Eisenman, Sulgen 2006, o.S.
- 136 Peter Eisenman, „House VI“, Cornwall, Connecticut, 1972-1975, in: Davidson, Cynthia (Hrsg.): Auf den Spuren von Peter Eisenman, Sulgen 2006, o.S.
- 137 Peter Eisenman, „House IV“, Falls Village, Connecticut, 1971, in: Davidson, Cynthia (Hrsg.): Auf den Spuren von Peter Eisenman, Sulgen 2006, o.S.
- 138 „Throw“, 1969, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, New York 1988, o.S.

- 139 Bruce Nauman, „Bouncing Two Balls between the Floor and the Ceiling with Changing Rythms“, 1968, in: Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.): Bruce Nauman Image/Text 1966-1996, Ostfildern 1997, S. 83.
- 140 „Strech“, 1969, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, New York 1988, o.S.
- 141 „Blinks“, 1969, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, New York 1988, o.S.
- 142 „Fall“, 1969, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, New York 1988, o.S.
- 143 „Lay of the Land“, 1969, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, New York 1988, o.S.
- 144 Dan Graham, „Roll“, 1970, in: MOCA (Hrsg.): Dan Graham: Beyond, Cambridge 2009, S. 61.
- 145 „Drifts“, 1970, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 19.
- 146 „Acitivity; Step Piece“, 1970, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 25.
- 147 „Jumps“, 1969, in: Rhona Hoffman Gallery (Hrsg.): Vito Acconci. Photographic Works, New York 1988, o.S.
- 148 „Adaptation Study (Blindfolded Catching)“, 1970, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 27.
- 149 „The Middle of the World“, 1976, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 86.
- 150 „People Machine“, 1979, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 108.
- 151 „People Mobile“, 1979, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 112 und in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 32.
- 152 „Gang Bang“, 1979, in: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Hrsg.): Vito Hannibal Acconci Studio, Barcelona 2005, S. 380.
- 153 Woddy Allen, „Everything You Always Wanted to Know About Sex, But Were Afraid to Ask“, 1972, <http://blog.tagesanzeiger.ch/mamablog/index.php/3489/die-schreckensherrschaft-stillender-bruste/> (letzter Zugriff 12.12.09)
- 154 Claes Oldenburg, „Lipstick Monument for Yale University“, 1969, in: Haskell, Barbara (Hrsg.): Claes Oldenburg. Object into Monument, Pasadena 1971, S. 31.
- 155 „Personal Island“, 1993 (Acconci Studio).
- 156 Robert Smithson, „Floating Island to travel around Manhatten“, 1970, in: MOCA (Hrsg.): Robert Smithson, Los Angeles 2004, S. 178.
- 157 und 157.1 „Art Walks“, 1988-1989 mit Steven Holl (Acconci Studio).
- 158 Richard Serra, „Shift“, 1970-72, in: Krauss, Rosalind E.: Richard Serra, eine Übersetzung, (Original 1978), in: Dies: Geschichte und Theorie der Fotografie. Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Bd. 2, Amsterdam/Dresden 2000, S. 321.
- 159 „Proposal for a Playing Field“, Mc Lean, Virginia, 1988, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 169.
- 160 Marcel Duchamp, „Nu descendant un escalier“, 1912-1914, in: Foster, Hal u.a. (Hrsg.): Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism, London 2004, S. 125.
- 161 Eadweard Muybridge „Woman Walking“, um 1890, www.flickr.com/photos/desdetasmania/647788068/ (letzter Zugriff 12.12.09)

- 162 Gregg Lynn, „Haus 2“, Schwechat, Wien, 1996, in: DD Design Document Series_15: Predator. Gregg Lynn Form, USA, Korea 2006, S. 115.
- 163 Frank Gehry, „Ginger & Fred“, Prag, 1992-1996, www.flickr.com/photos/santi_rf/317296737/ (letzter Zugriff 12.12.09)
- 164 Angelo Invernizzi, „Casa Girasole“, 1921-1935, in: Randl, Chad: Revolving Architecture. A History of Buildings that rotate, swivel and pivot, New York 2008, S. 73.
- 165 Hermann Hertzberger, „Villa in Middleburgh“, 2004, in: Architectural Record Online Raul Barrenche: Hertzbergers Watervilla Prototyp.
- 166 West 8 Landscape Architects, „Schouwburgplein“, 1991 (West 8 Landscape Architects).
- 167 „Pull“, 1971, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 37.
- 168 Diller & Scofidio, „Cloud“, 2002, Expo 02, Yverdon (Pressefoto).
- 169 Ron Herron, „Walking City“, 1964, in: Archigram hrsg. von Peter Cook u.a., New York, 1991, S. 49.
- 170 Peter Cook, Colin Fournier, „Kunsthau Graz“, 2003 (Pressefotos).
- 171 Frank Gehry, „Folie“, 1983 (Gehry Partners)
- 172 „Following Piece“, 1969, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 20.
- 173 „Room Piece“, 1970, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 21.
- 174 „Service Area“, 1970, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 21.
- 175 Diagramme nach Kurt Lewin, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 31.
- 176 Dan Graham, „Two Correlated Rotations“, 1969, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, Düsseldorf 2002, S. 128.
- 177 „Theme Song“, 1973, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 114.
- 178 „Claim“, 1971, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 47.
- 179 „Seedbed“, 1972, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 46.
- 180 „Under-History Lessons“, 1976, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 84.
- 181 „Where Are We Now? (Who Are We Anyway?)“, 1976, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 93.
- 182 „Proposal for City Intersection“, 1979 (Acconci Studio).
- 183 „Pocket-Jewelry“, 1988, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 234.
- 184 „Pocket-Shirt“, 1993, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 239
- 185 „World in Your Bones“, 1998, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 71.
- 186 Archigram, „Cushicle“, 1966/67, in: Archigram hrsg. von Peter Cook u.a., New York, 1991, S. 65.
- 187 „Adjustable Wall Bra“, 1990, in: Moure, Gloria: Vito Acconci, Barcelona 2001, S. 249.
- 188 „Houses Up the Wall“, 1985, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 155.

- 189 „Cuts in the Water“, Lyon, 1999, in: Schütz, Heinz (Hrsg.): Vito Acconci. Courtyard in the Wind, Ostfildern-Ruit 2003, S. 84 und 85.
- 190 Dan Graham, „Public Space/Two Audiences“, 1976 (Pressefoto MOCA).
- 191 Dan Graham, „Alteration to a Suburban House“, 1978, in: Brouwer, Marianne: Dan Graham Werke 1965-2000, Düsseldorf 2002, S. 180.
- 192 und 192.1 „Queens Museum Renovation“, 2001 (Acconci Studio).
- 193 Buckminster Fuller, „Cloud No.6“, 1968, in: Krohn, Carsten: Buckminster Fuller und die Architekten, Berlin 2004, Cover.
- 194 Aldo van Eyck, „Städtisches Waisenhaus“, Amsterdam, 1955-60, in: Ligtelijn, Vincent: Aldo van Eyck. Werke, Basel 1999, S. 91 und 103.
- 195 „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert (Acconci Studio).
- 196 „Project for Riverside(City in the River)“, Warrington, 1998 (Modellfoto Lilian Pfaff).
- 197 „Möbius-Couch“, Tokio, 2000, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 121.
- 198 UN-Studio, „Möbius-House“, Het Gooi, 1993-97, in: Riley, Terence: The Un-Private House, New York 1999, S. 128.
- 199 Foreign Office Architects, „Novatis Project“, in: El Croquis (Hrsg.): Foreign Office Architects. Complexity and Consistency, Madrid 2003, S. 67.
- 200 und 200.1 Foreign Office Architects, „Yokohama Fair Terminal“, Yokohama, 1996-2002 (Lilian Pfaff).
- 201 „Flower Bed (Possible Users: Snow White Sleeping Beauty...but probably not Little Red Riding Hood, who never sleeps alone“, 1986, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 42.
- 202 „See-Saw-Bridge“, 1983, in: Linker, Kate (Hrsg.): Vito Acconci, S. 134.
- 203 „Broadjump“, 1971, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 26.
- 204 „Garbage Seating“, 1986, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 39.
- 205 „Ladder Lounge Chair“, 1984, in: La Jolla Museum of Contemporary Art (Hrsg.): Vito Acconci. Domestic Trappings, La Jolla 1987, S. 40.
- 206 „Landing“, 1987, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 136.
- 207 Allan Kaprow „Push and Pull: A Furniture comedy for Hans Hofmann“, 1963, in: Meyer Hermann, Eva u.a. (Hrsg.): Allan Kaprow – Art as Life, Los Angeles 2008, S. 164.
- 208 Bruce Nauman, „Dream Passage“, Version 1, 1983, in: Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.): Bruce Nauman Image/Text 1966-1996, Ostfildern 1997, S. 67.
- 209 Bruce Nauman, „Stadium Piece“, 1983, in: Walker Art Center (Hrsg.): Bruce Nauman, Basel 1994, S. 289.
- 210 „Sub-Urb“, Art-Park, New York, 1983, temporär, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 137-138.
- 211 und 211.1 Haus Rucker & Co, „Giant Billard“, New York 1970 (53rd Street, Ausstellug Live, Museum of Contemporary Crafts und Collage), in: Bogner, Dieter (Hrsg.): Haus Rucker & Co, S. 46 (Collage), S. 47.

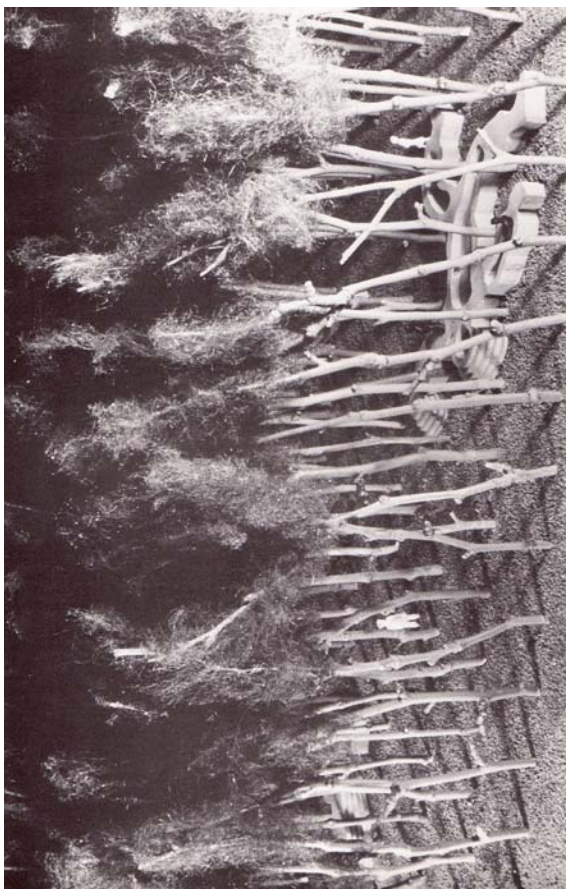
- 212 „Maze Table“, 1985, in: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994, S. 152 (mit Personen) in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 112.
- 213 Aldo van Eyck, „Spielplatz Bertelmanplein“, Amsterdam, 1947, in: Solomon, Susan G.: American Playgrounds, Revitalizing Community Space, Hannover/London 2005, S. 17.
- 214 „Proposal for Skateboard Park 2 (a Skateboard Park That Grows out of a Building)“, Avignon, 2000 (Acconci Studio).
- 215 „A Skate Park That Glides the Land & Drops into the Sea“, San Juan, Puerto Rico, 2004 (Acconci Studio).
- 216 Isamo Noguchi, „Contoured Playground“, 1941, in: Torres, Ana Maria: Isamo Noguchi: A Study of Space, New York 2000, S. 24.
- 217 „Klein-Bottle-Playground“, 2000 (Acconci Studio).
- 218 Plakat „Play Sulptures“, 1953 in: Solomon, Susan G.: American Playgrounds, Revitalizing Community Space, Hannover/London 2005, S. 28.
- 219 „Room Dividers“, 1983 (Acconci Studio).
- 220 „Conceptual Approach for Kenny Schachter Gallery“, 2001 (Acconci Studio).
- 221 „Kenny Schachter's conTEMPorary Gallery“, New York, 2002, zerstört (Lilian Pfaff).
- 222 Frederick Kiesler, „Art of this Century“, New York, 1942, in: Messer, Thomas M.: Peggy Guggenheim "Art of this century"- New York, 57th Street, 20. Oktober 1942 bis Mai 1947, in: Klüser, Bernd u.a. (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt, Leipzig 1995, S. 106 und 105.
- 223 „Floor Clock“, Chicago Dock and Canal, Chicago, 1989, realisiert, in: Ward, Frazer u.a. (Hrsg.): Vito Acconci, London 2002, S. 128.
- 224 und 225 Booth Kenny Schachter, The Armory Show, New York, 2003 und 2004, temporär (Acconci Studio).



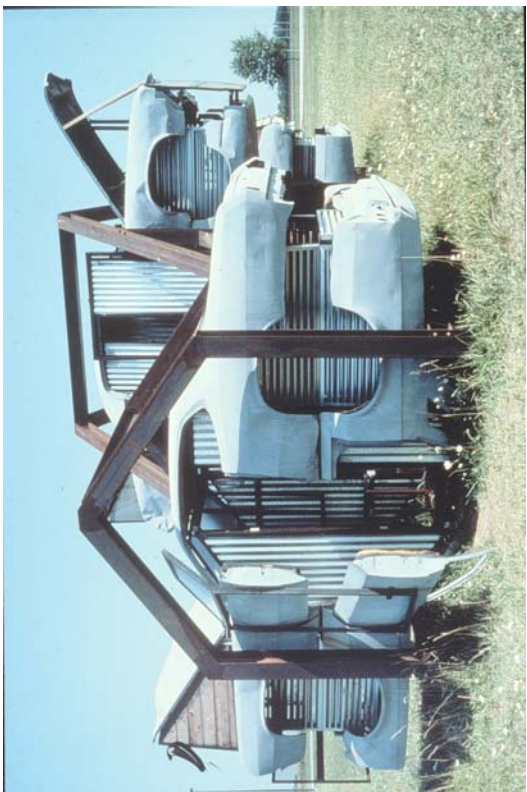
1 „Proposal for Spanish Landing 2“, Port of San Diego, San Diego, 1988 2 „Land & Lake 3“, Lake Forest, Illinois, 1988



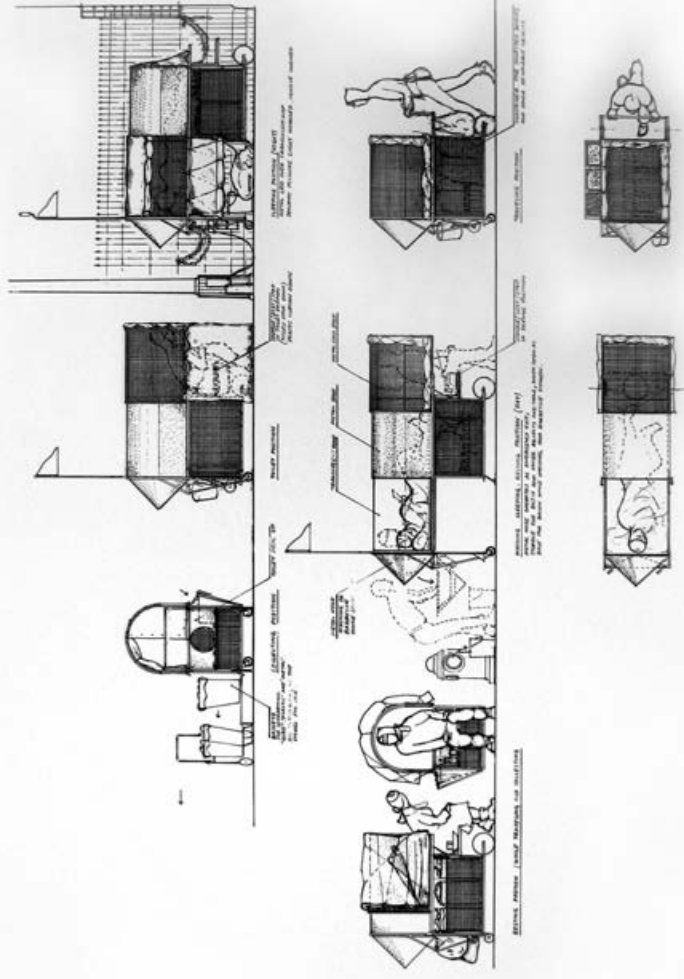
3 „Proposal for 3rd St. Mall“, Santa Monica, 1988



4 „War Memorial for a Eucalyptus Grove“, San Diego, 1984



5 „House of Cars“, 1983



6 Christof Wodiczko, „Homeless Vehicle“, 1998-99



7 „Highway House-and-Garden“, Sao Paulo, 2002



8 Tadashi Kawamata, „Work in Progress in Zug“, 1996-1998



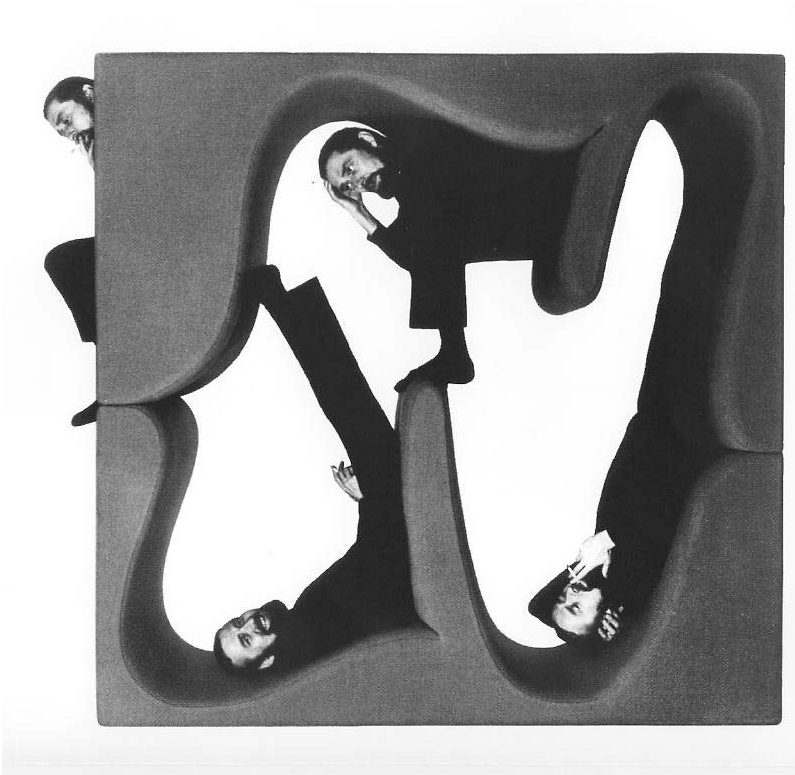
9 „Walkways Through the Wall“, Midwest Convention Center, Milwaukee, 1996-1998, realisiert



9.1, 9.2. „Walkways Through the Wall“, Midwest Convention Center, Milwaukee, 1996-1998, realisiert



10 „High-Rise“, 1980



11 Verner Panton, „Living Tower“, 1969



12 „People's Wall“, 1985



13 Verner Panton, „Three Dimensional Carpet“, 1969



14 „Movie Theatre for La Sucrière“, Lyon 2003



15 Zaha Hadid, „Iceberg“, 2003



16 „Sand-Block Coffee Table“, 1992



17 Scott Burton, „Rock Chair“, 1989



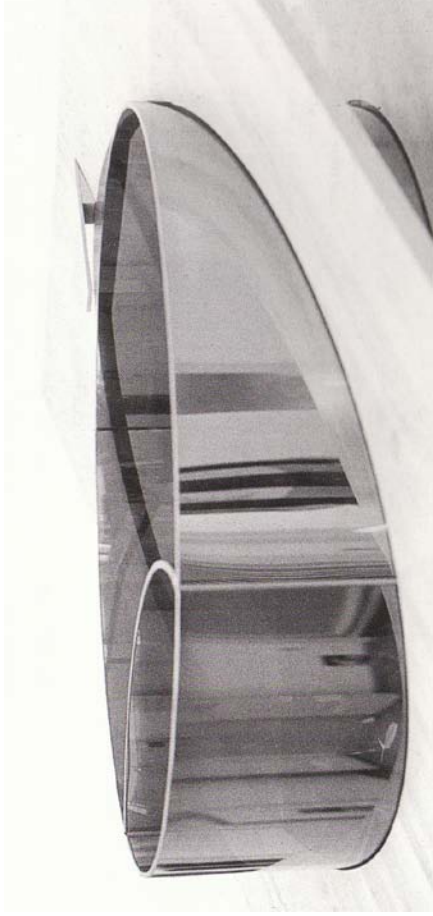
18 Siah Armajani, „Reading House“, Lake Placid, 1979



19 Dan Graham, „Skateboard Pavilion“, 1989



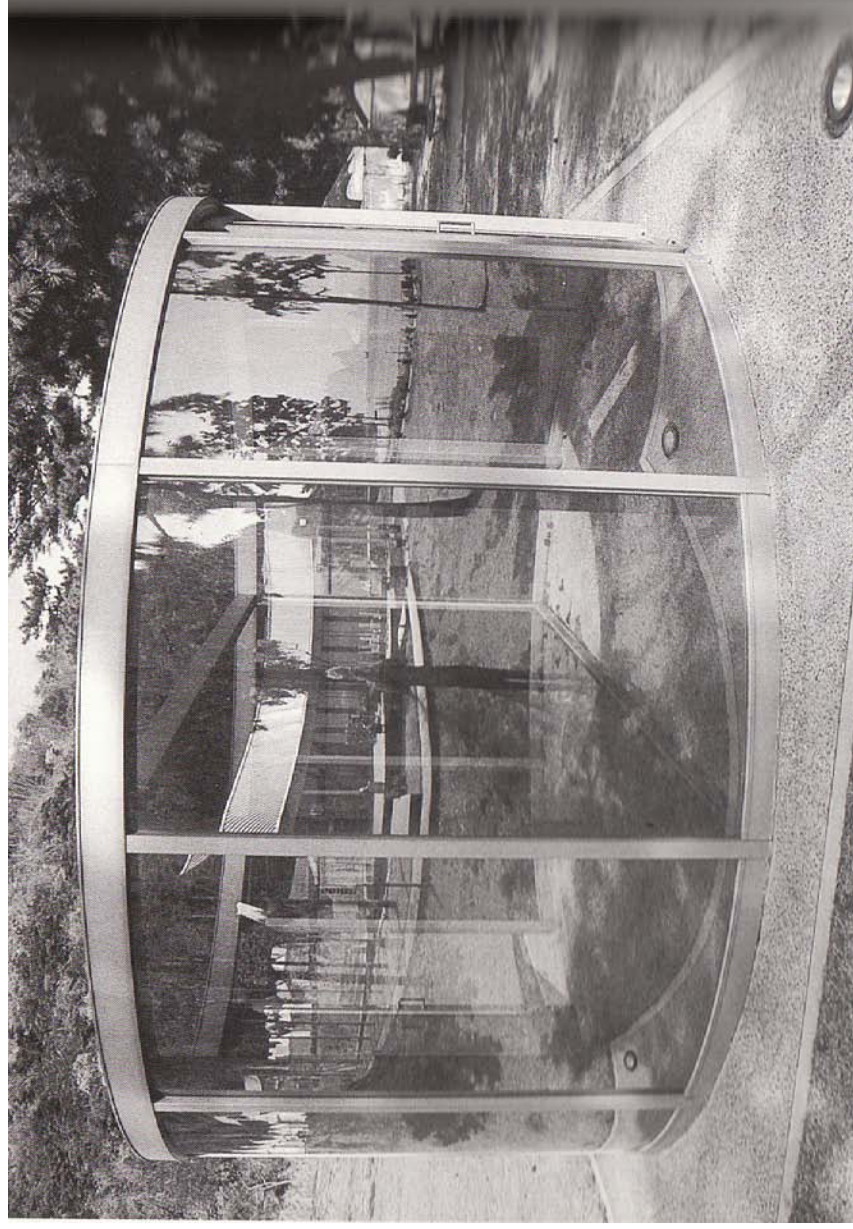
20 „Project for Skateboard Park (a Skateboard Park That Grows out of a Building)“, Avignon, 2000



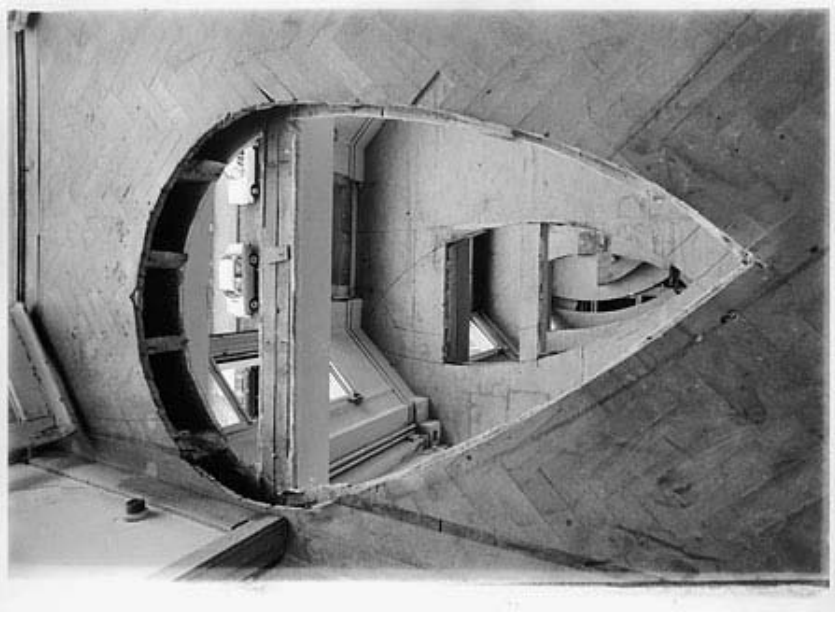
21 Dan Graham, „Swimming Pool/Fish Pond“, 1997



22 Schwimmbad „Circles in the Square“, München, 1998



23 Dan Graham, „Outdoor Theater Pavilion“, 1986



24 Gordon Matta-Clark, „Office Baroque“, 1977



25 Rachel Whiteread, „House“, 1993

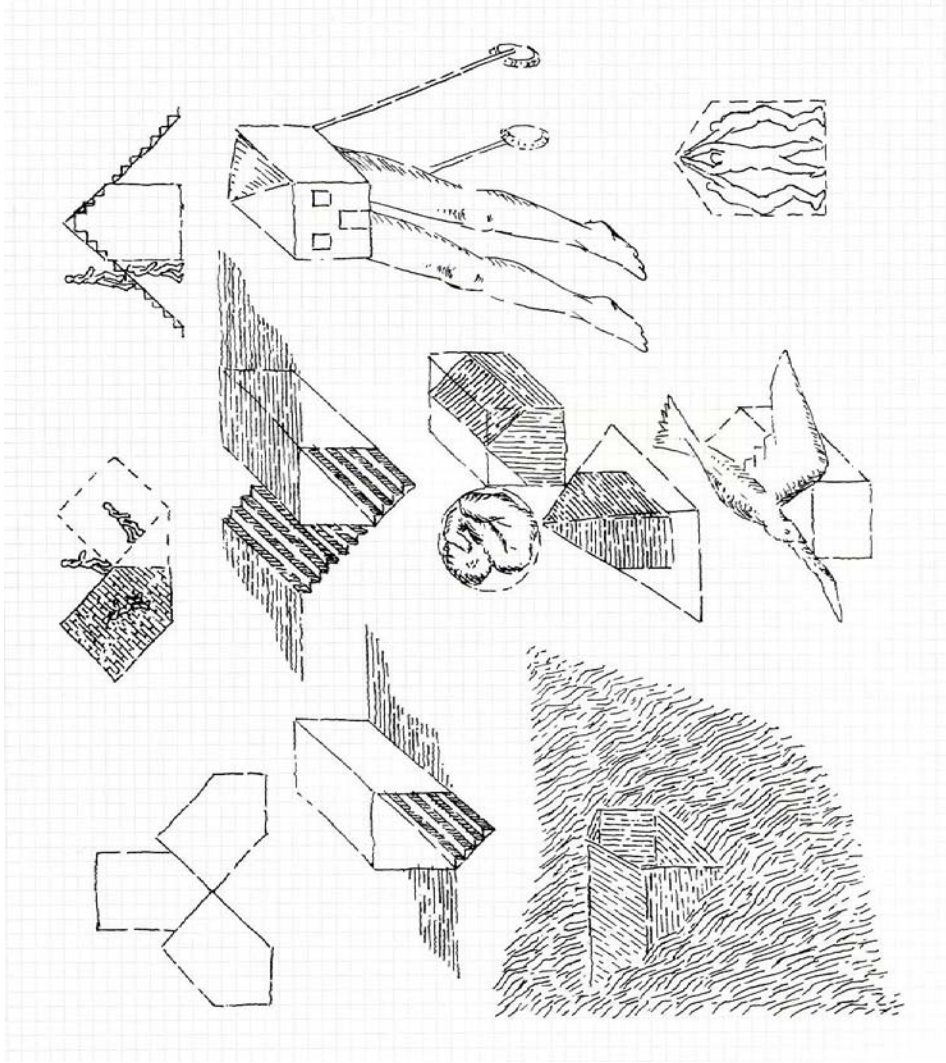


26 „Proposal for a Playground“, Atlanta, 1983

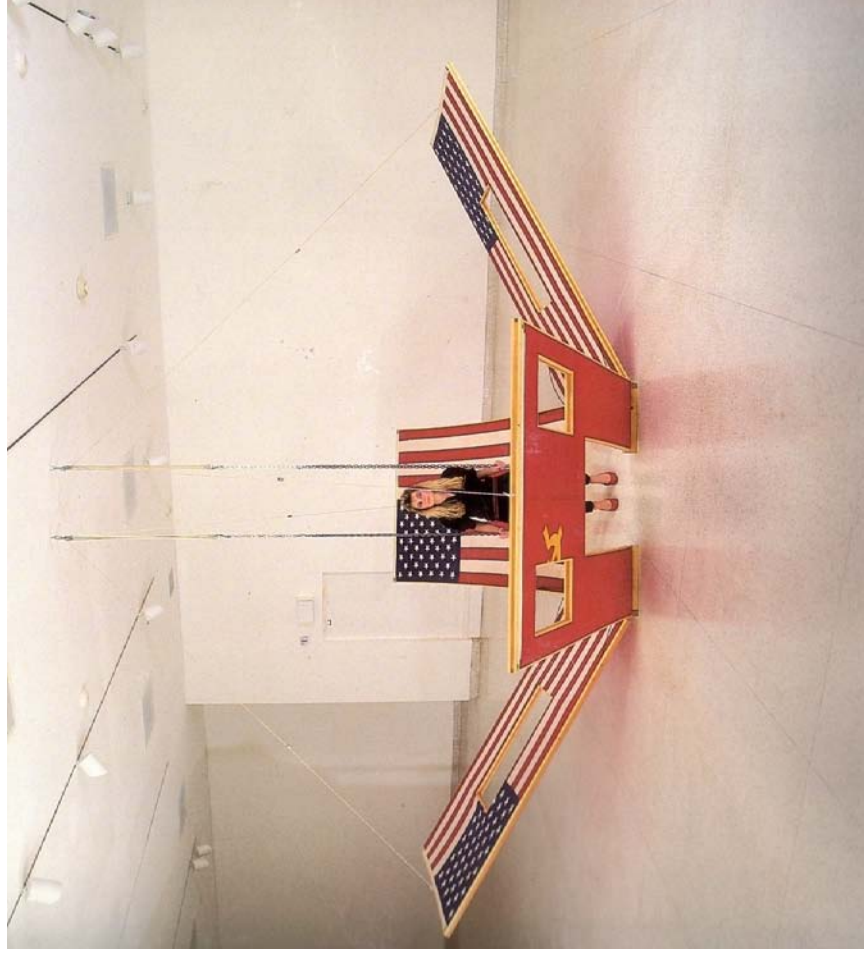




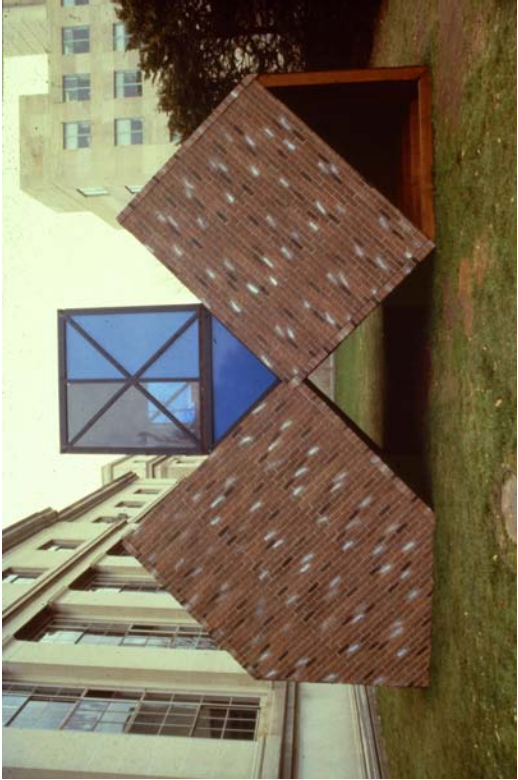
28 „Convertible Clam Shelter“, 1991



29 Zeichnung zum Text „Homebodies“, 1985



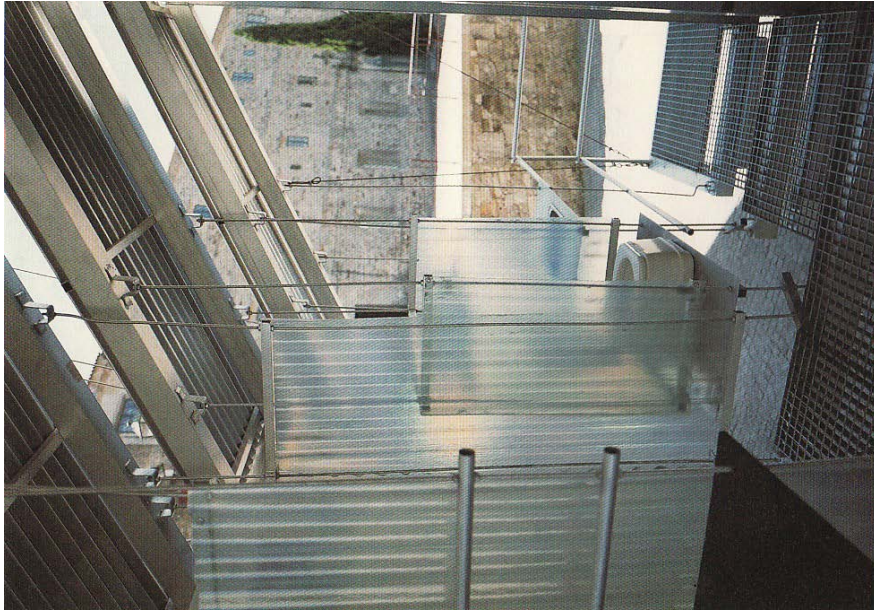
30 „Instant House“, 1980



31 „Bad Dream House“, 1984



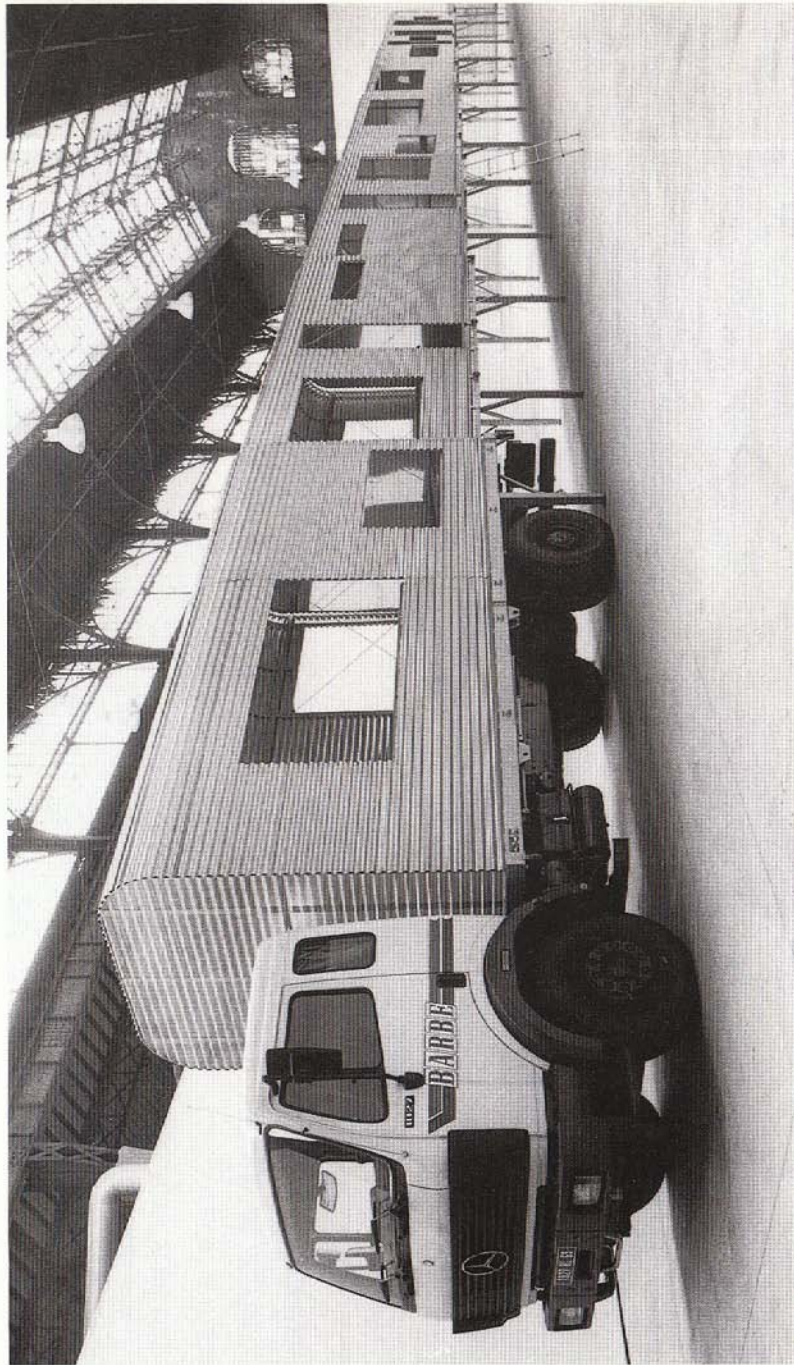
32 „House on the Ground“, New Mexico State University, Las Cruces, 1986, temporär



33 „House Up a Building“, Santiago de Compostela, 1996, temporär



34 Dennis Oppenheim, „Tree House Structure on Poisoned Soil“, Basel, 1979



35 „Mobile Linear City“, 1991



36 „Proposal for MOCA Canopy“, Los Angeles, 1988



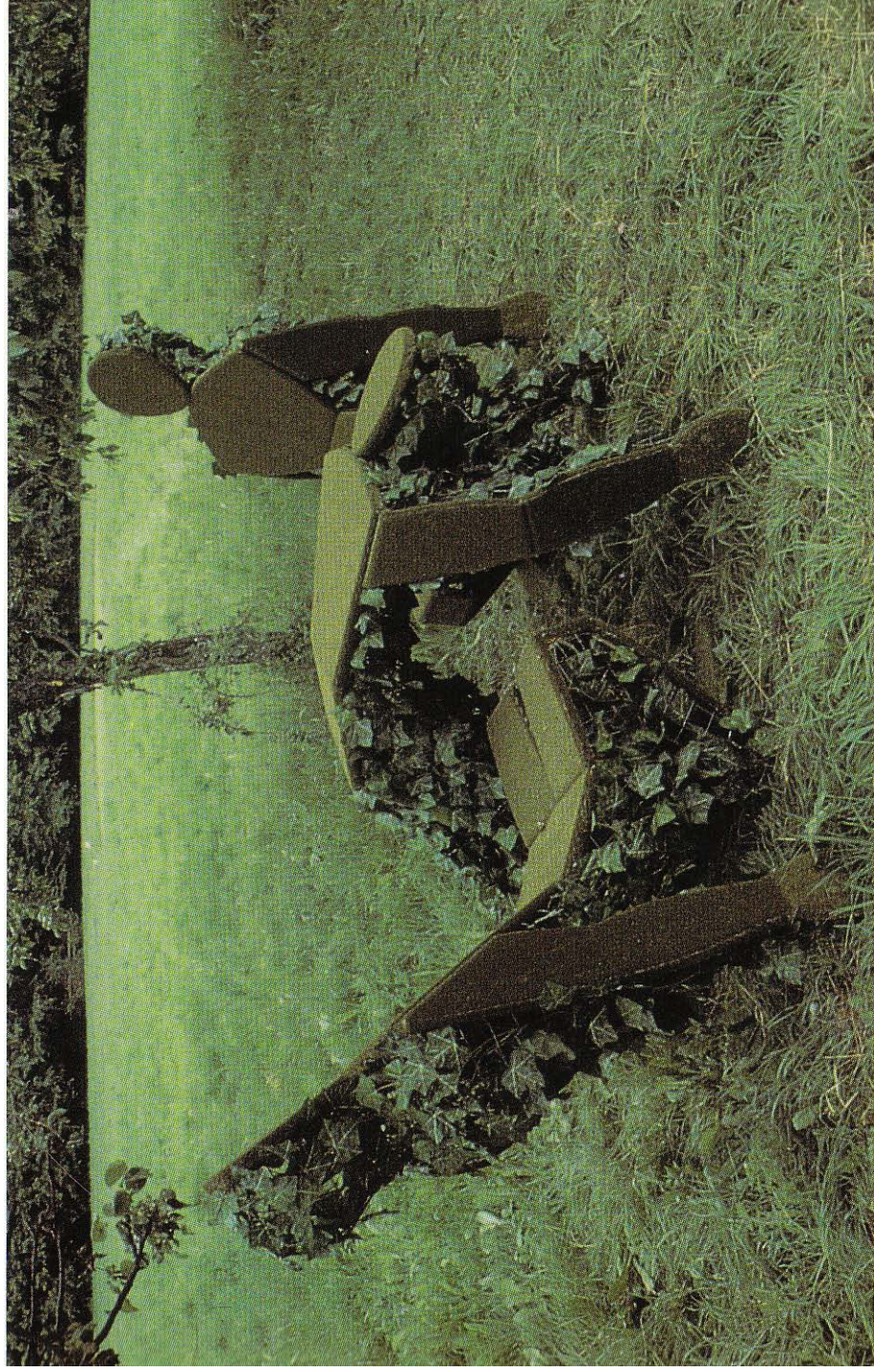
37 „Land & Lake 2“, Lake Forest, Illinois, 1988



38 „Face of The Earth“, Springfield, Illinois, 1984, temporär



39 „Palladium Underground (Garden of Bodies)“, The Palladium, New York, 1986, temporär



40 „Bodies in the Park“, Park Lullin, Genf, 1985, temporär



41 „Sexopath: Parting of the Ways“, North Carolina, 1985, temporär



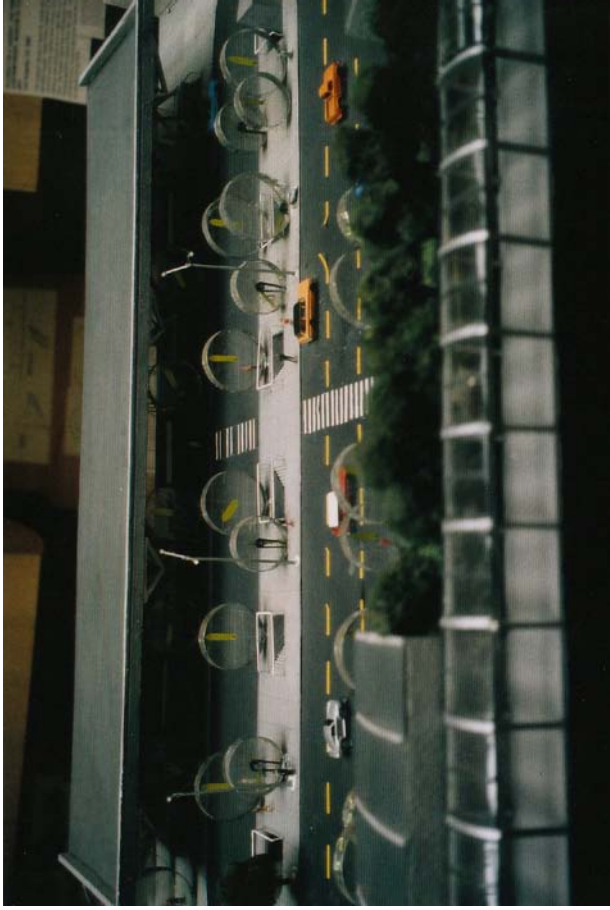
42 „Proposal for Spanish Landing 1“, Port of San Diego, San Diego, 1988



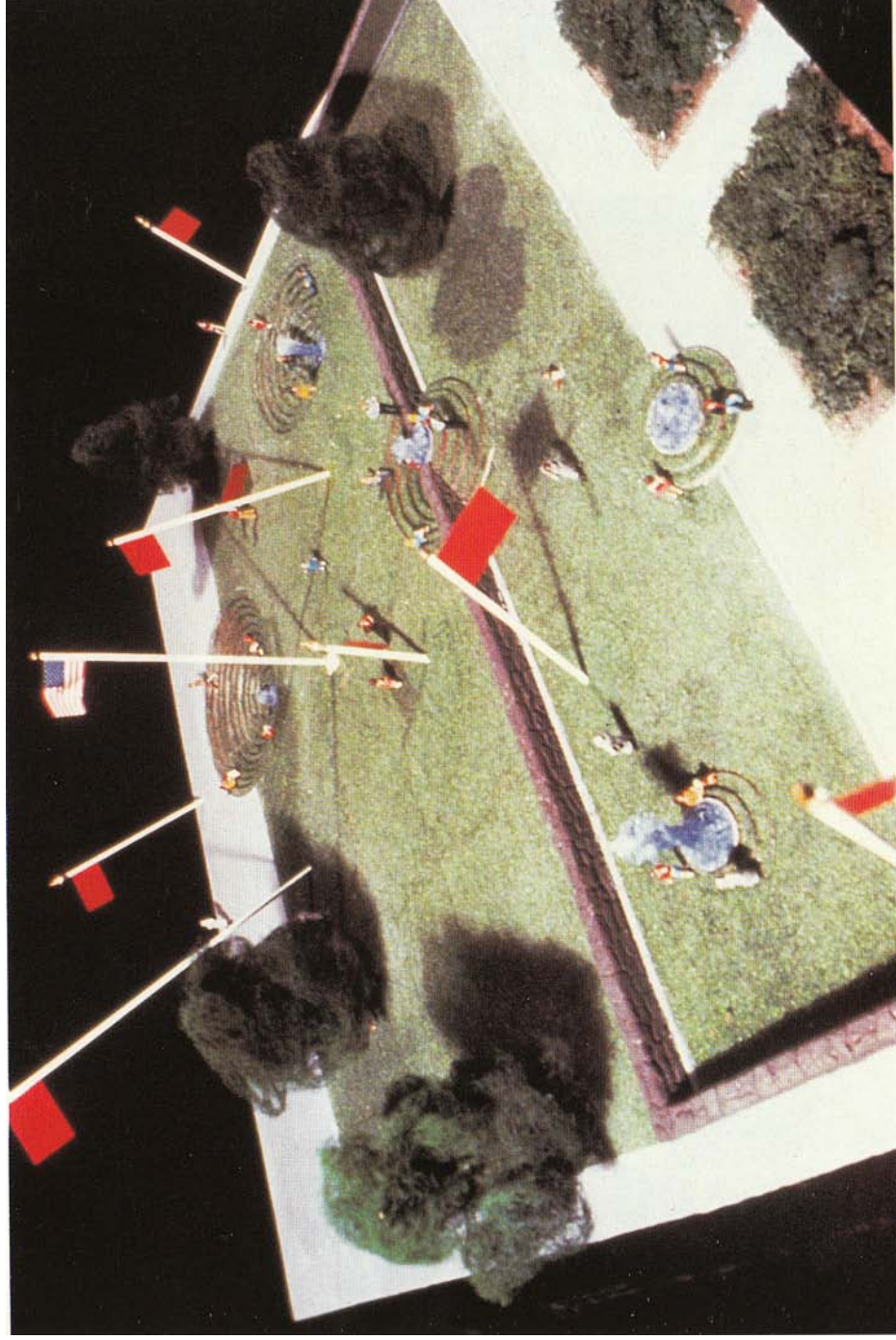
43 „Personal River“, Newcastle-Upon-Tyne, 1993, temporär



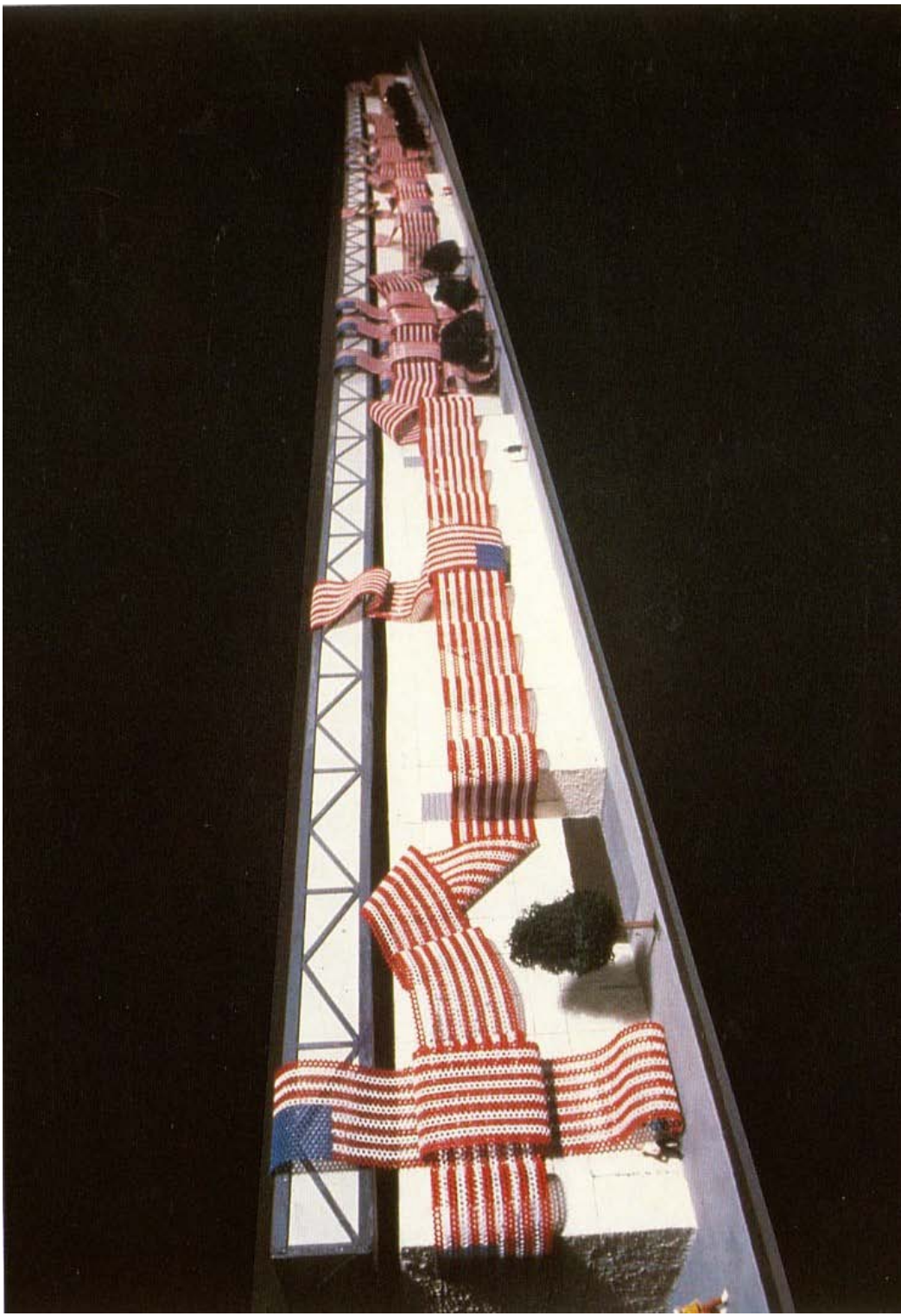
44 „Garden with Fountain“, World Financial Center, New York, 1988, temporär



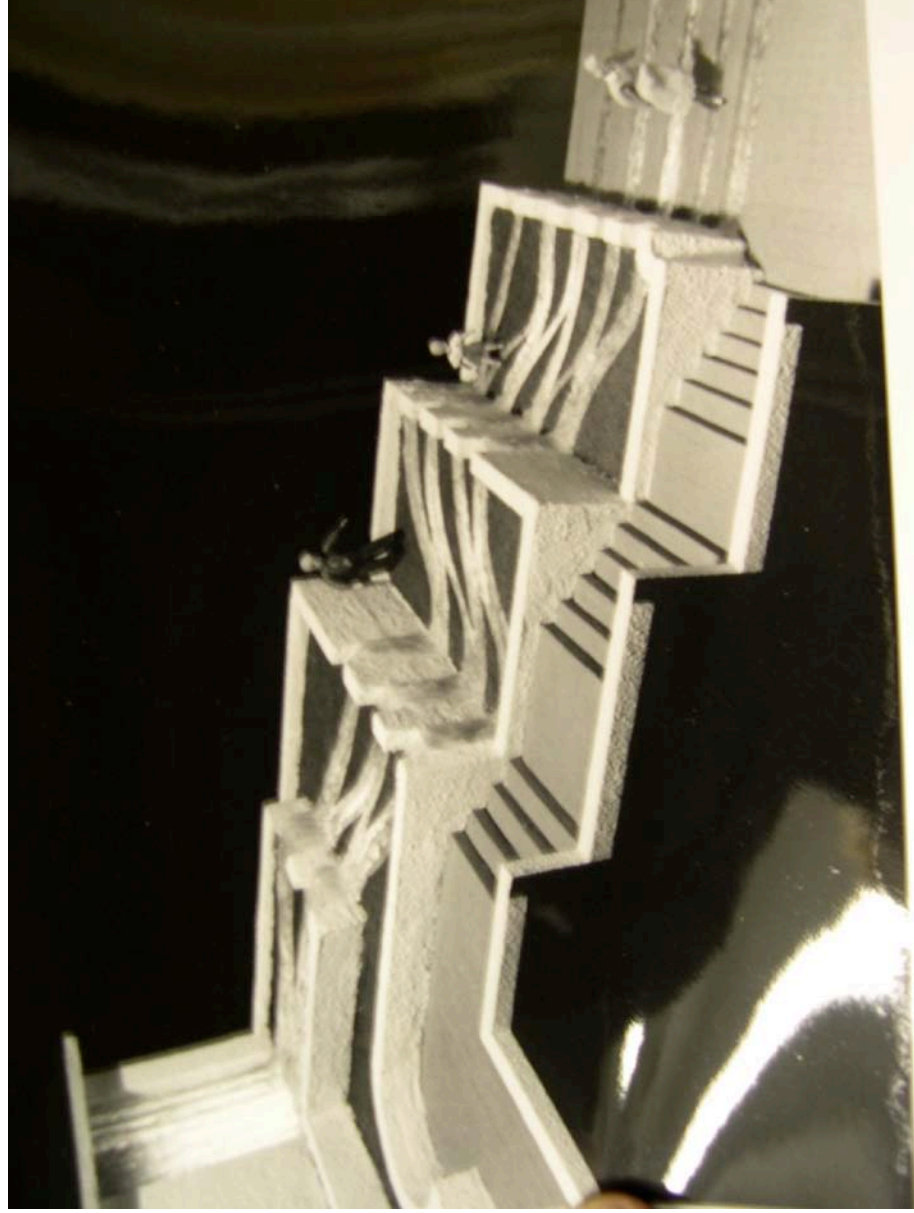
45 „Project for Moscone Convention Centers 1 and 2“, San Francisco, 1991



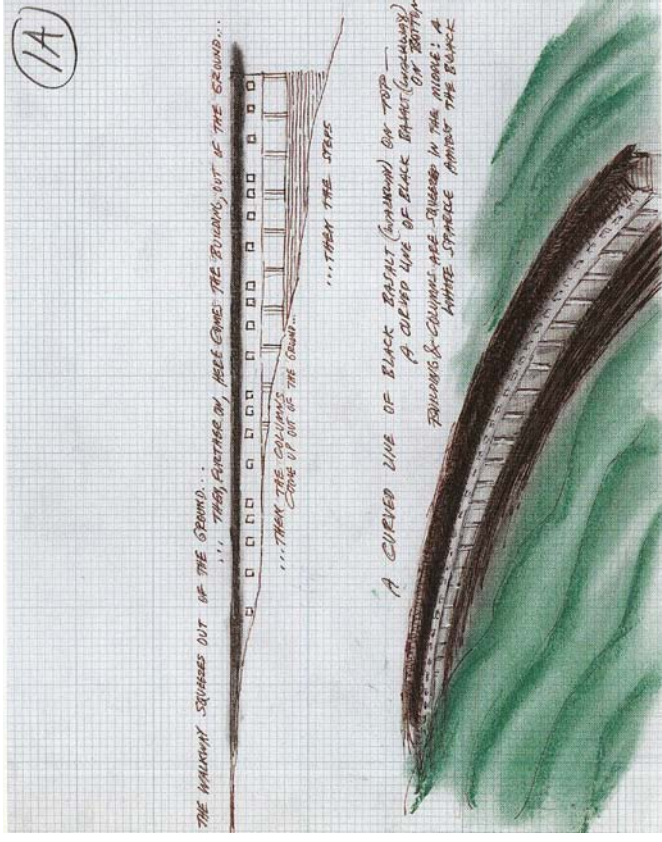
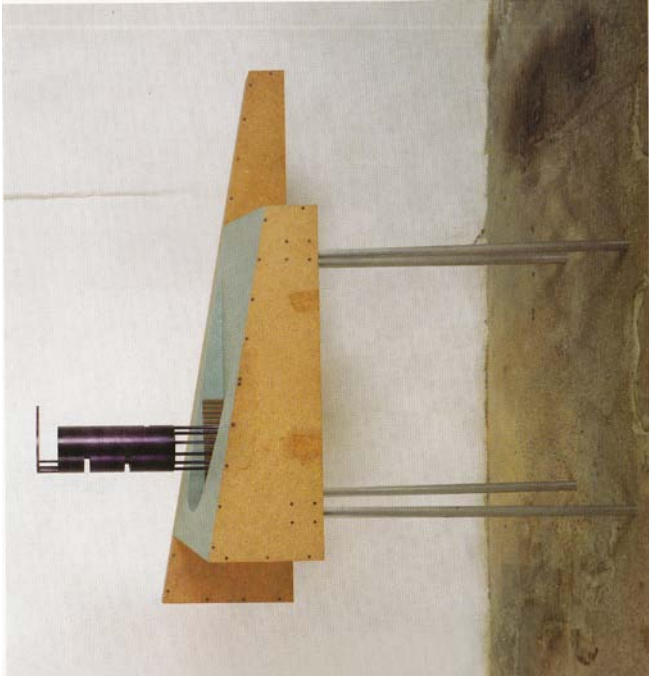
46 „Proposal for Revelle Plaza“, University of California, San Diego, 1988



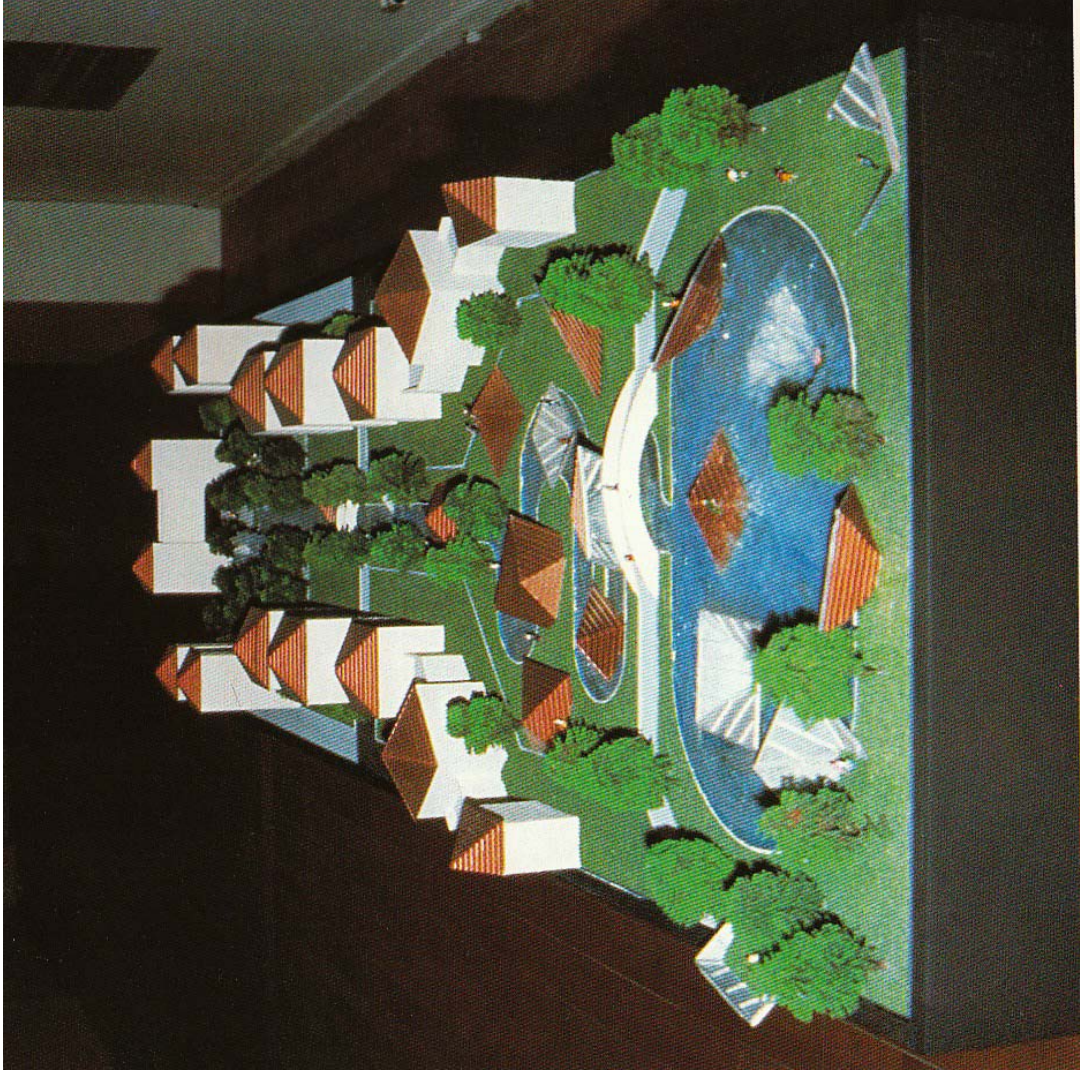
47 „Proposal for Cervantes Congress Center 2“, St. Louis, 1989



48 „American Flag Falls“, Lagnua Beach, 1989



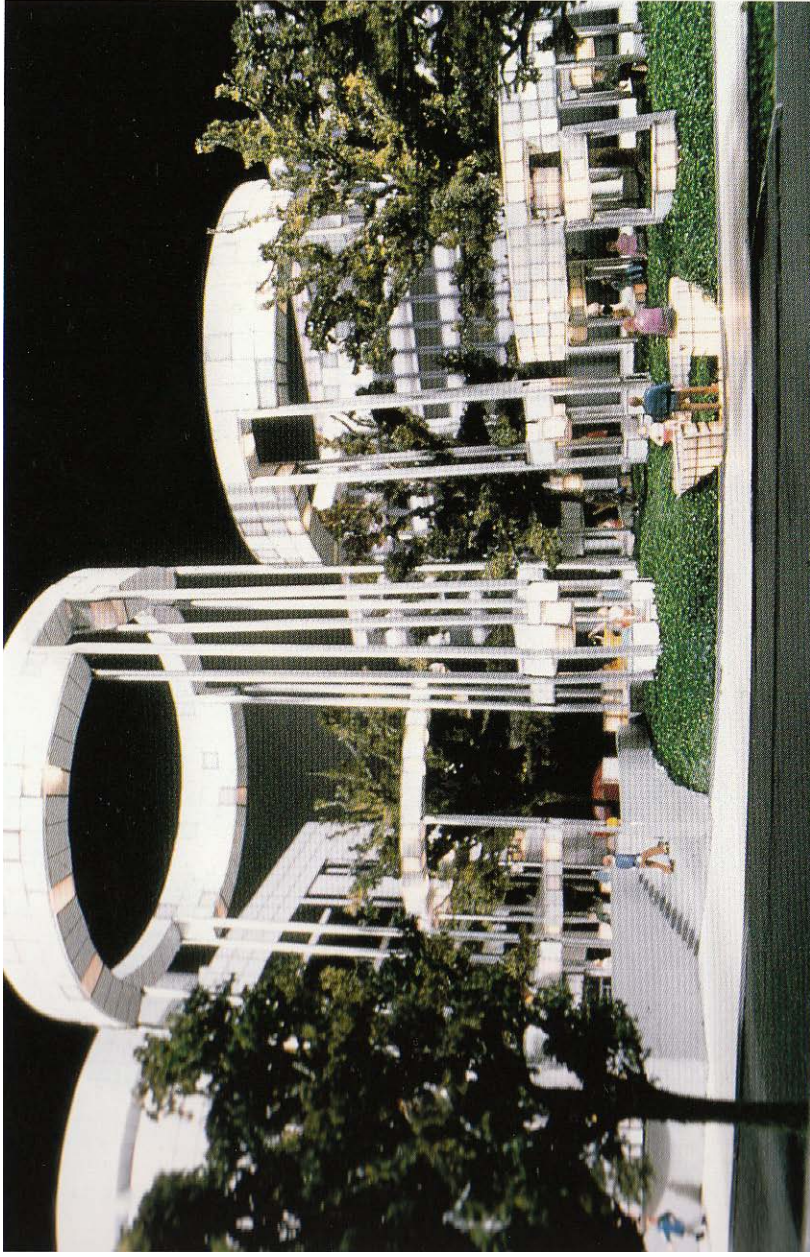
49 Vito Acconci & Robert Mangurian, „Washington State University Project“, Pullman, 1988



50 „Project for Housing Complex“, Regensburg, 1990



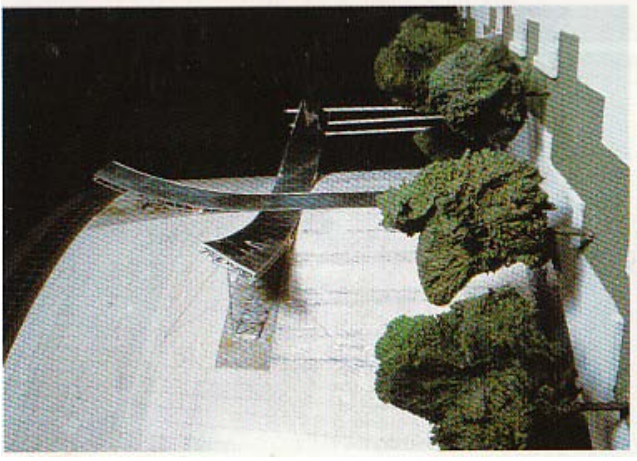
51 „Project for Capital Central Plaza (Marching Columns/Dancing Columns)“, St. Paul, 1998



52 „Project for a Courtyard“, Siemens Forum, Oscar-Von-Miller-Ring, München, 1998



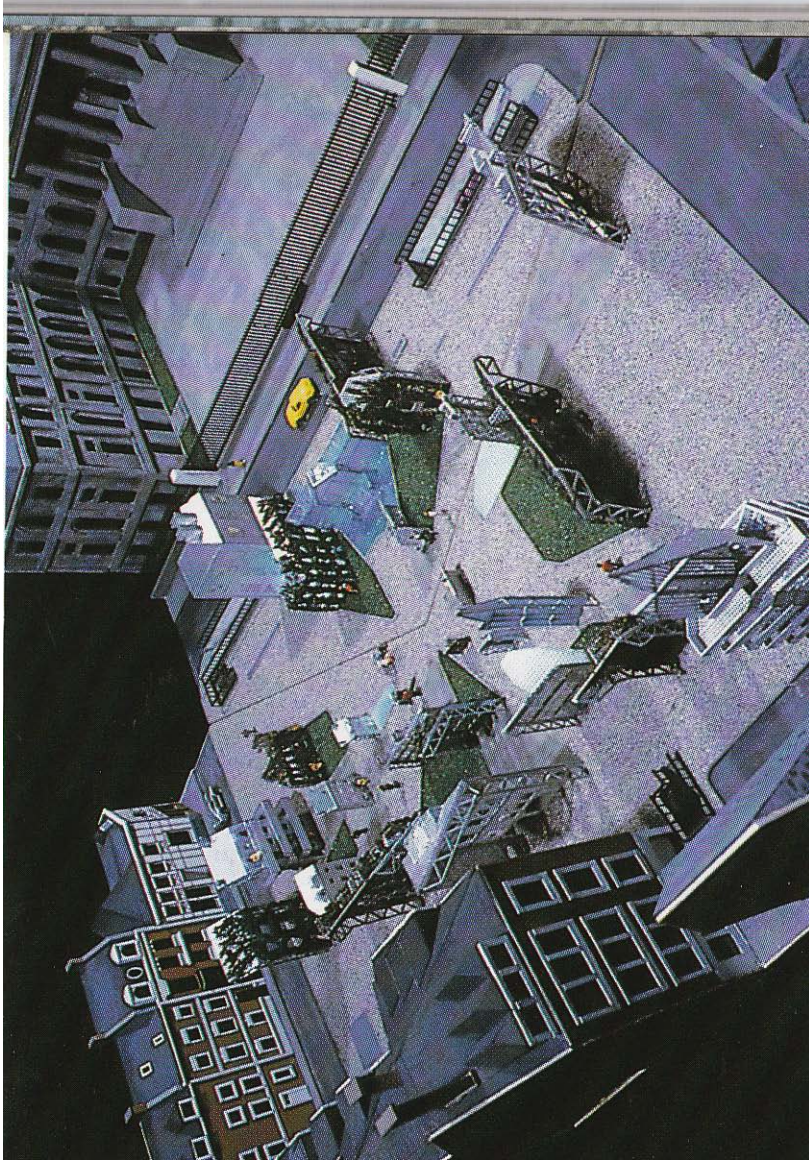
53 „Extra Spheres for Klapper Hall“, Queens, New York, 1993-1995, realisiert



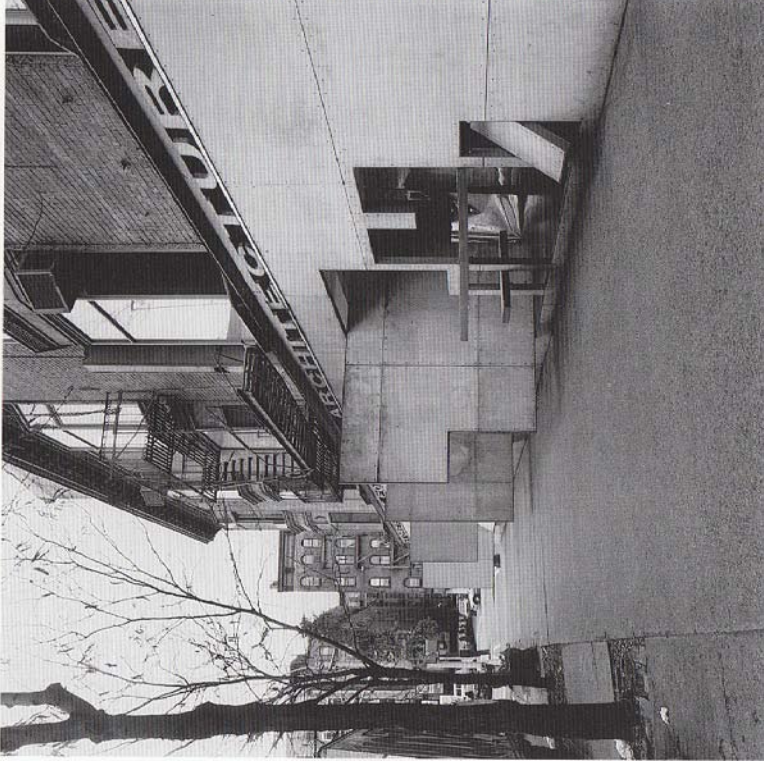
54 „Proposal for City Hall“, Las Vegas, 1989



55 „Proposal #1 for Cervantes Convention Center1“, St. Louis, 1989



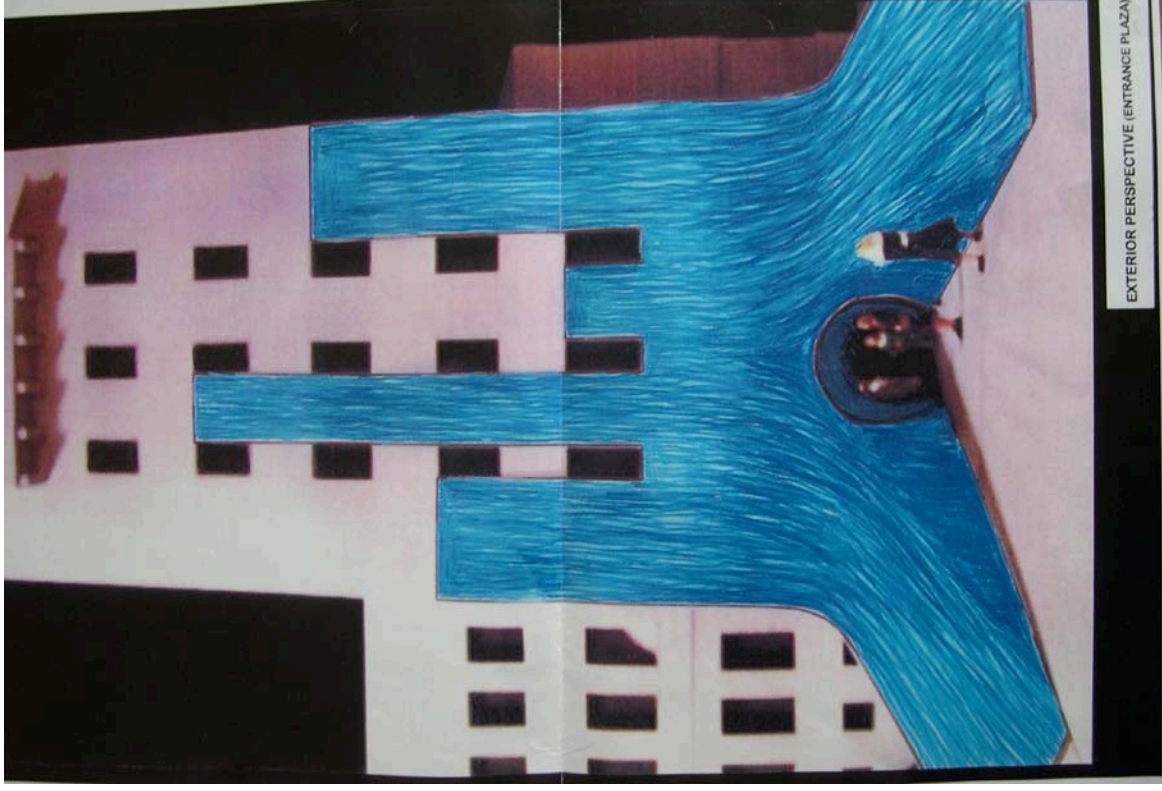
56 „Proposal for Square Jules Bocquet“, Amiens, 1988



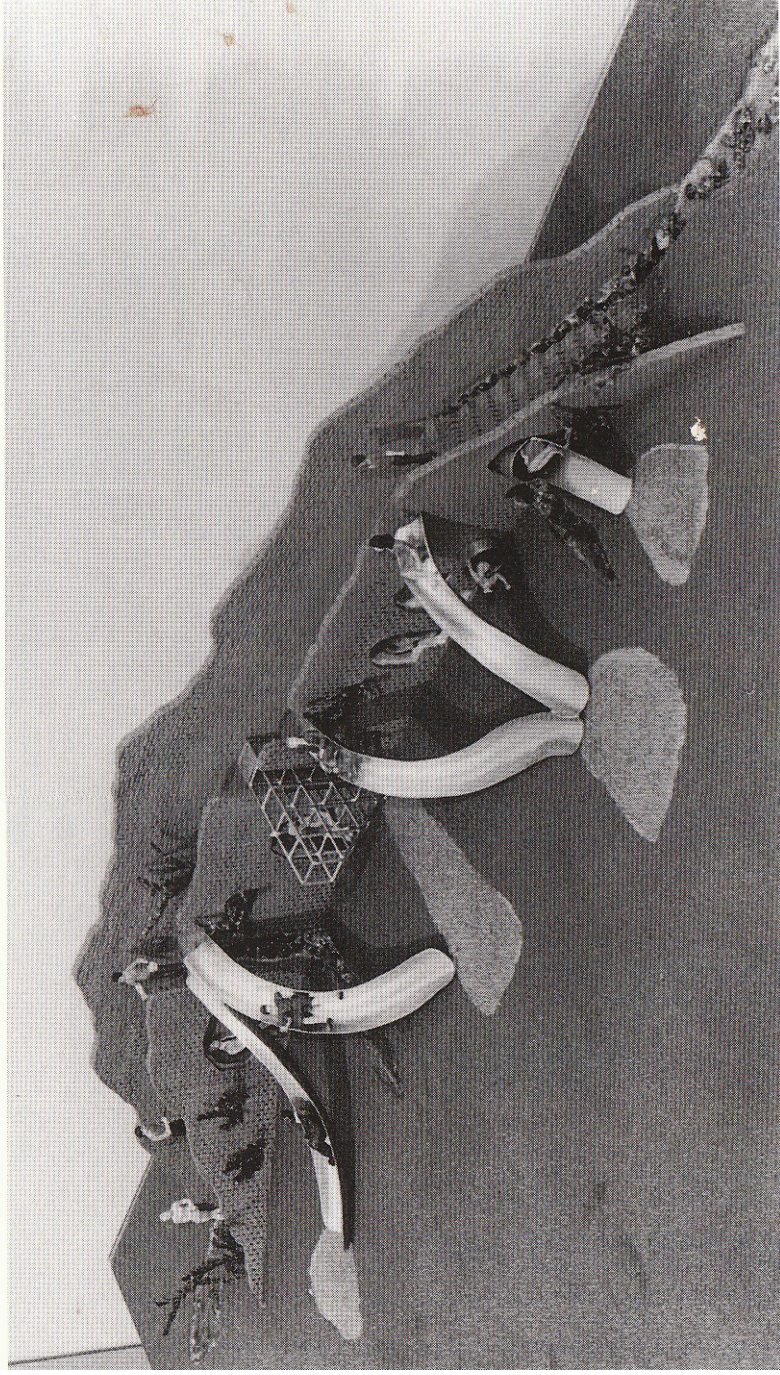
57 „Renovation of Storefront for Art and Architecture (Wall Machine)“, New York, 1993, realisiert mit Steven Holl



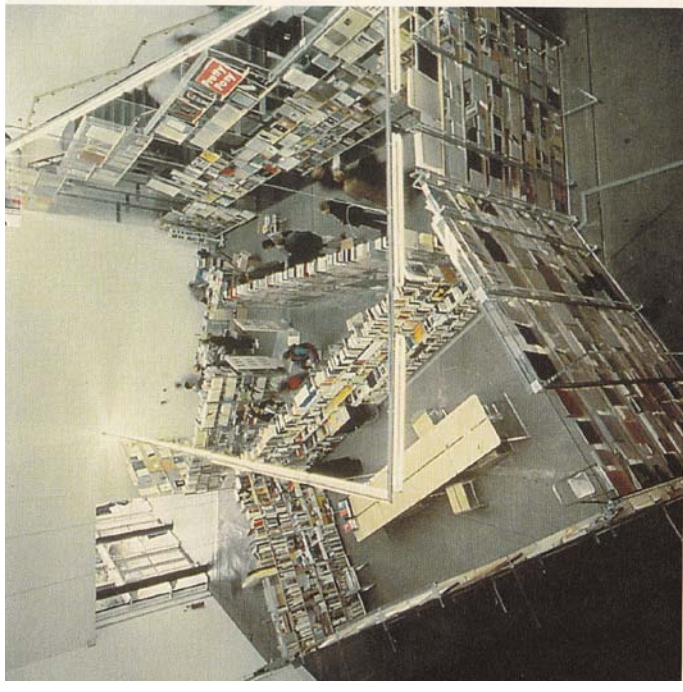
58 „School on the Ground“, P.S. 3, Bronx, New York, 1992-1995, realisiert



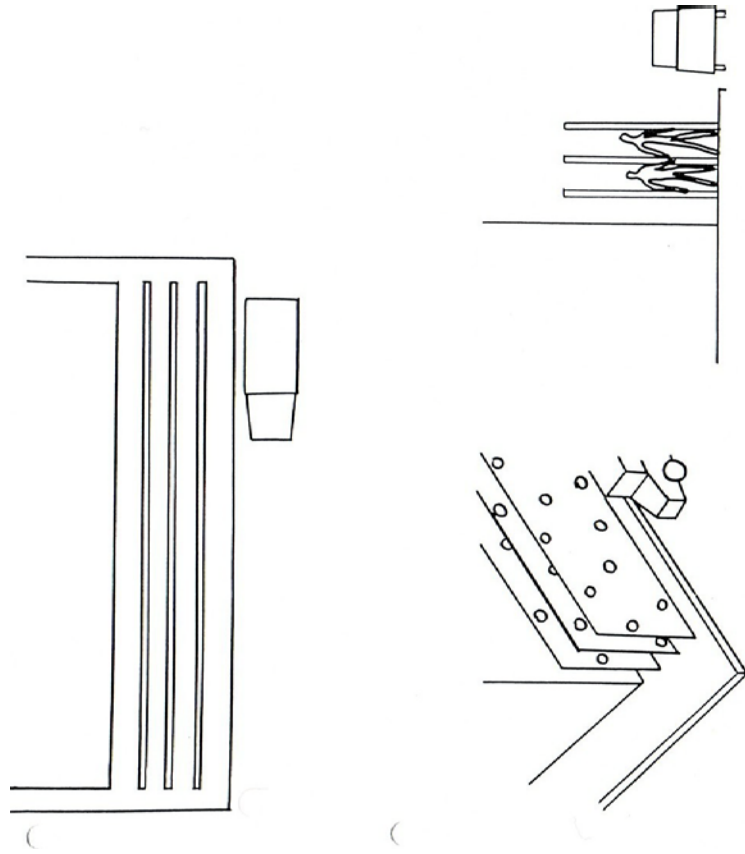
59 „Project for Courtyard and Lobby“, Winterthur Insurance Company, Head Office, Winterthur, 1999



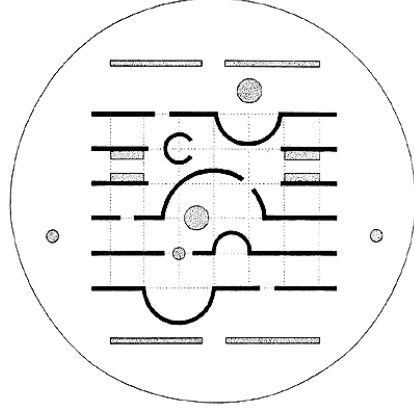
60 „Proposal for Ronald Mc Donald House“, Great Neck, New York, 1986



61 „Walther König's Bookstore (Inside Outside Bookstore)“, Kassel, 1997, temporär



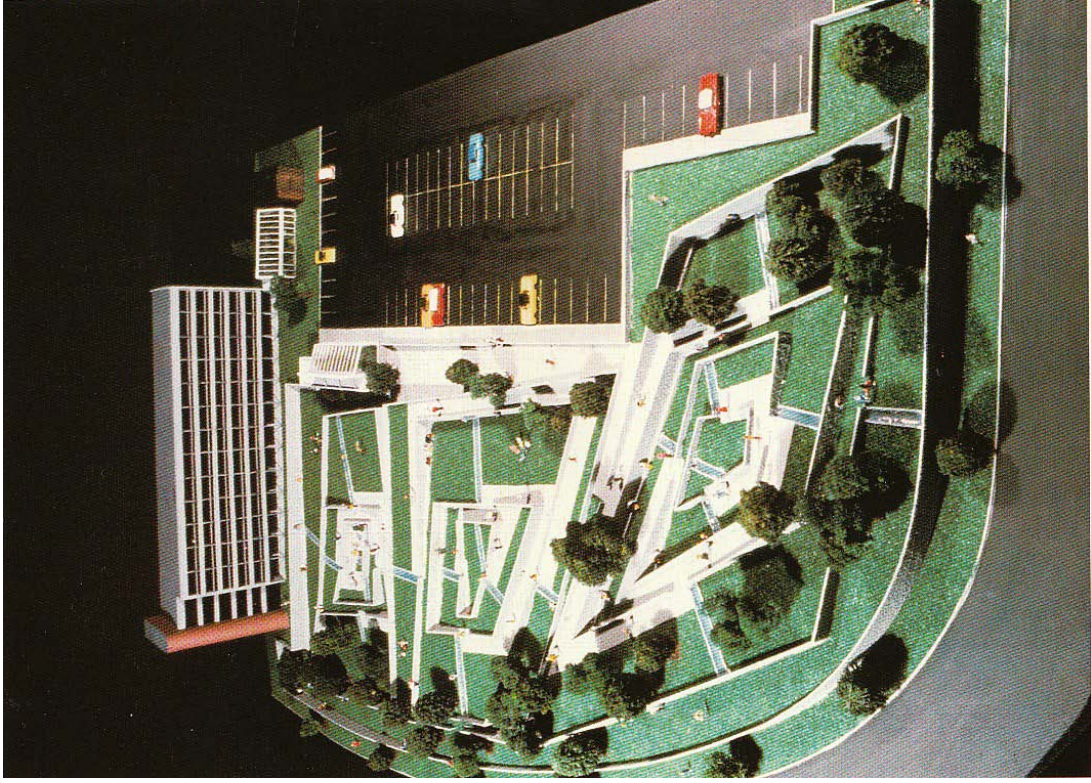
62 „Proposal for City Sidewalk“, 1979



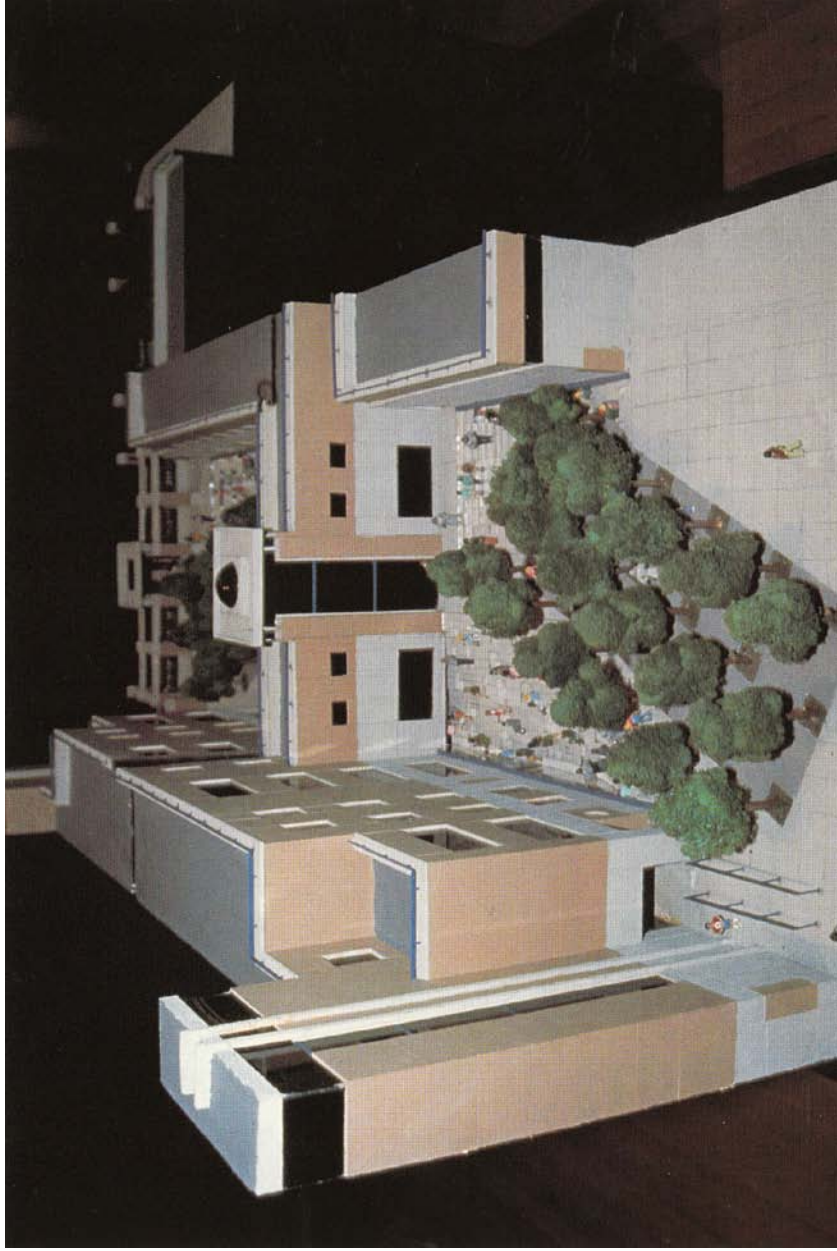
63 Aldo van Eyck, Skulpturen Pavilion, Sonsbeek, Arnheim, 1966



64 „Wall Slide“, 161st Subway Station, Bronx, New York, 1995-2003, realisiert



65 „Project for Autry Park“, Houston, 1990



66 „Project 1 for P.S. 3 Courtyard“, Bronx, New York, 1990



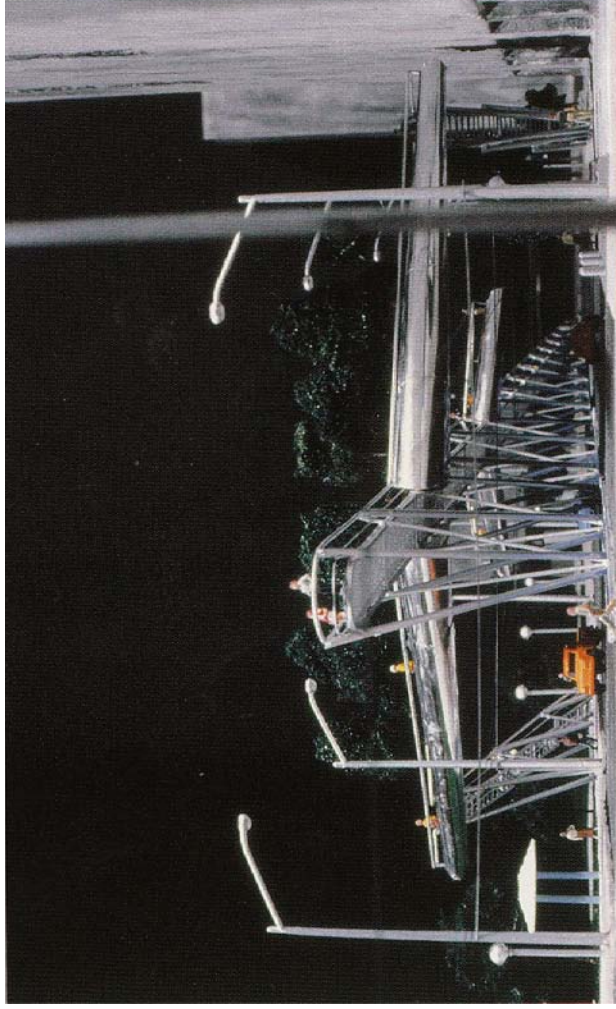
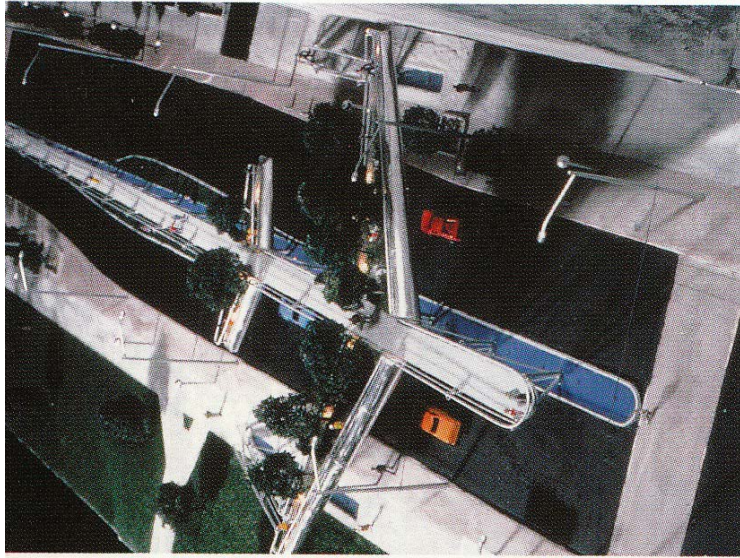
67 „Courtyard in the Wind“, München, 1997-2000, realisiert



68 „Park in the Water“, Universitat Haagse Hogeschool, Den Haag, 1993-1997, realisiert



69 „Tidal Bridge for Floation Roadway Cut“, Pier Head, St. Nicholas Place, Liverpool, 1994



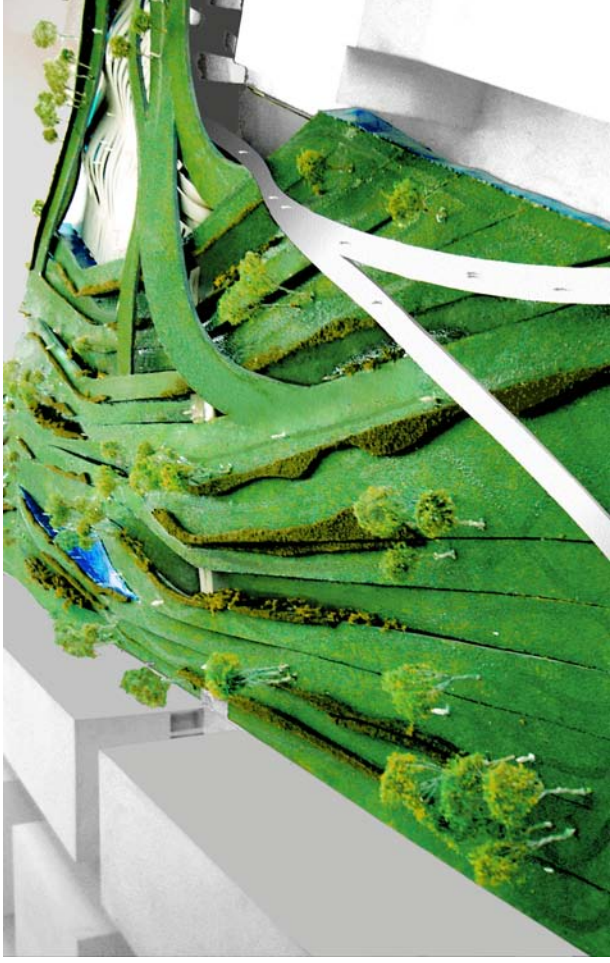
70 „Project for a Flying Park“, South Gateway, Dayton, 1994



71 „Flying Floors for the Main Ticketing Pavilion“, Terminal B/C, Philadelphia International Airport, Philadelphia, 1995-1998, realisiert



72 „Water-Path & Water-Rooms“, Town Lake Park, Austin, 2002



73 und 73.1 „Parking Lot and Gatehouse for Novartis“, Basel, 2003



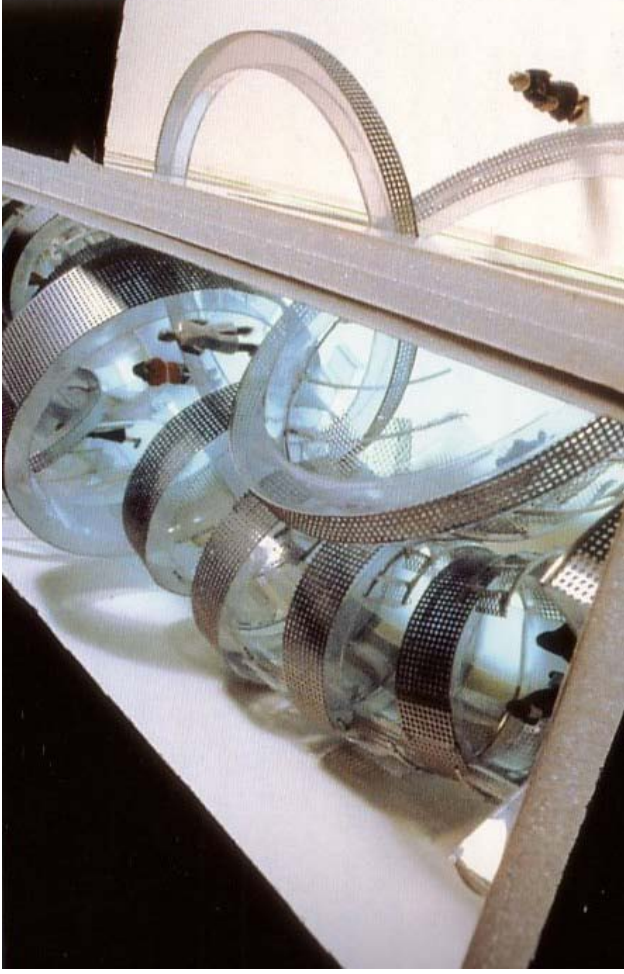
73.2 „Parking Lot and Gatehouse for Novartis“, Basel, 2003



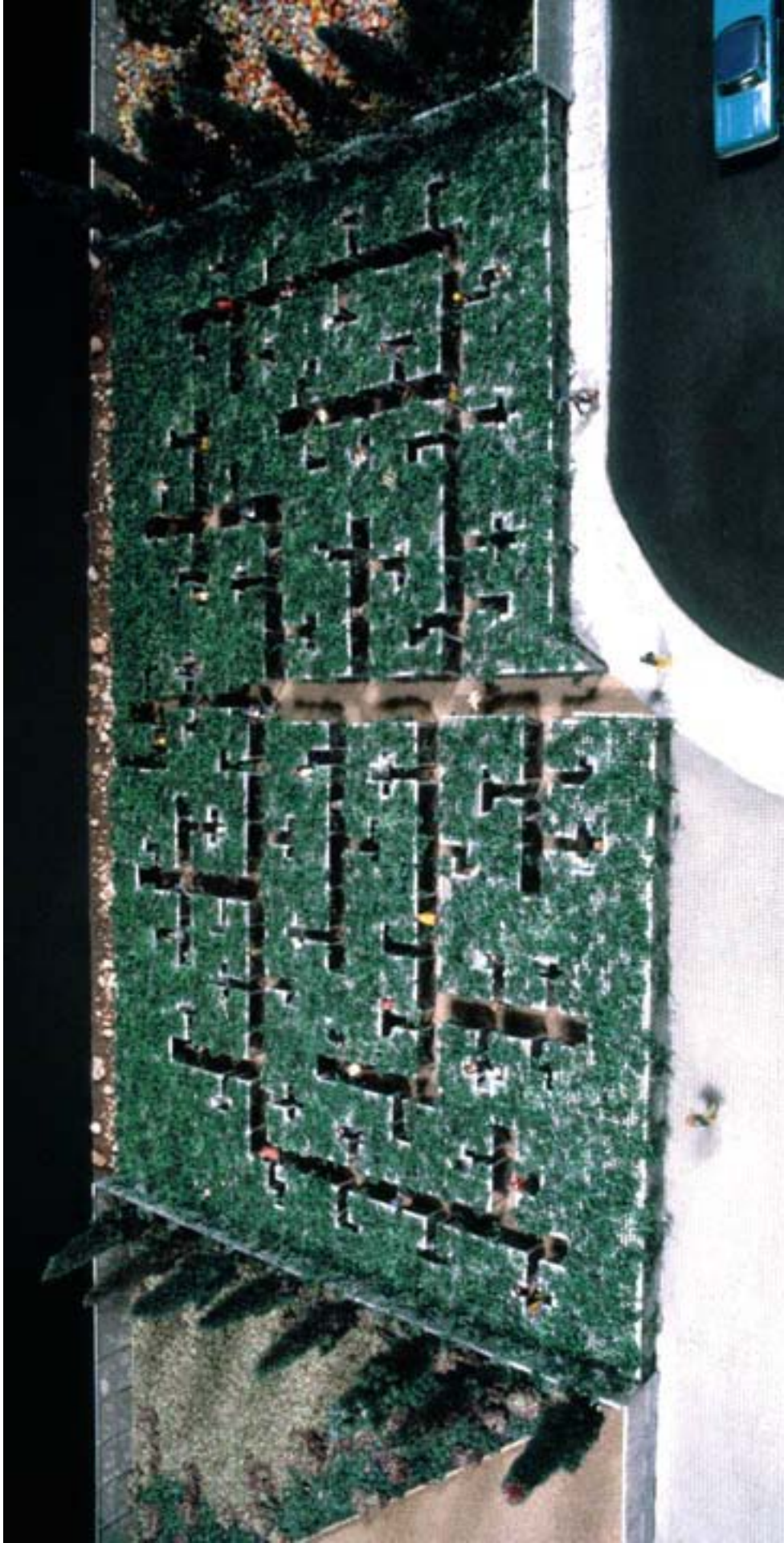
74 und 74.1 „Temporary Re-Renovation of the Renovated MAK Central Exhibition Hall“, Wien, 1993, temporär



74.2 und 74.3 „Temporary Re-Renovation of the Renovated MAK Central Exhibition Hall“, Wien, 1993, temporär



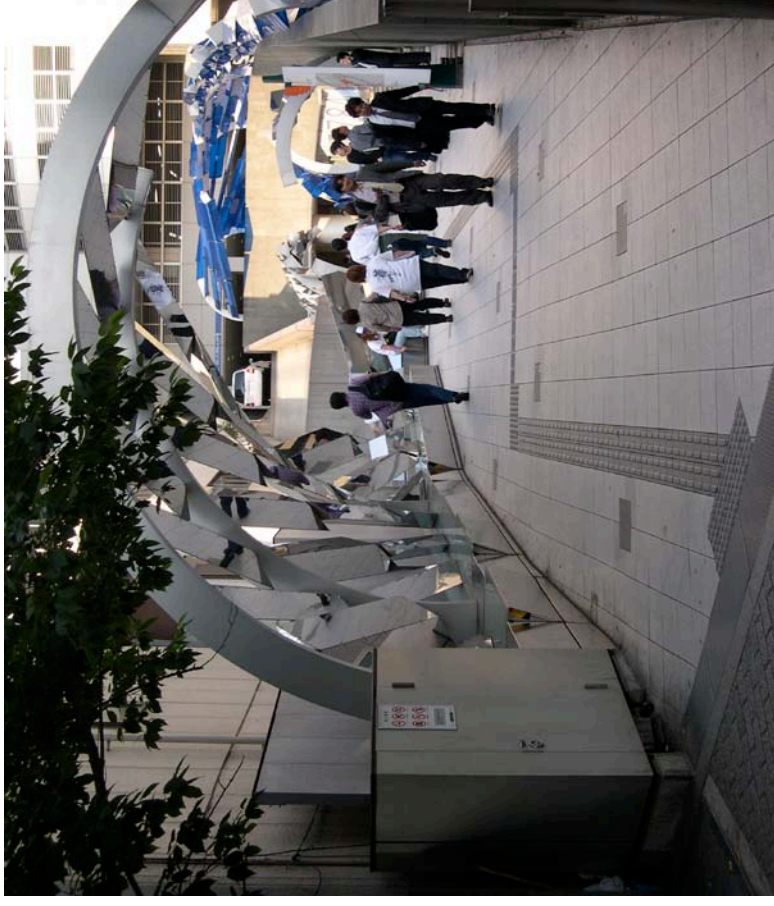
75 „Project for the MAK Design Shop (A Store of Rotating Rings: Products on The Move)“, Wien, 2001



76 „Addition to Metro-Tech Gardens #1 (Garden out of Gardens)“, New York, 1993



77 „Project for Corner Plaza“, Center for the Performing Arts, Memphis, 2001-2003, realisiert



78 „Screens for a Walkway Between Buildings and Buses and Cars“, Tokio, 1996-2000, realisiert



79 „Fluorescent Furniture“, 1992



80 „Lobby, Maria Fareri Children's Hospital“, Valhalla, 2000



81 „Project for Sansom Commons (A Plaza that functions as a City/A City whose Buildings are landscape)“, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1997



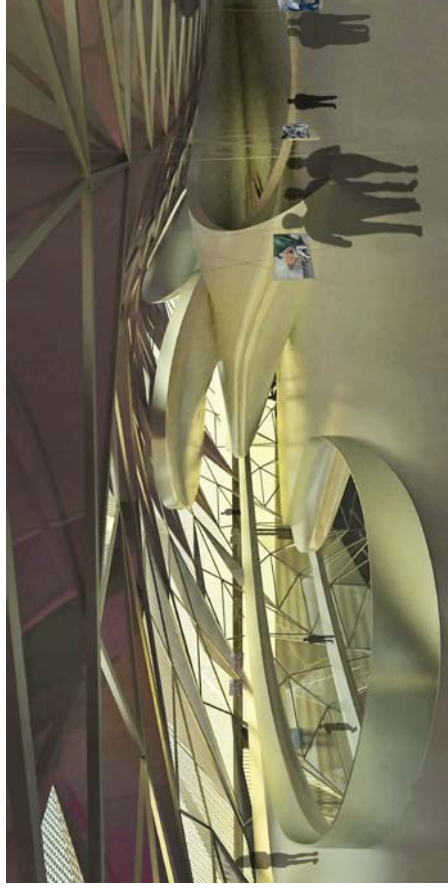
82 „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert



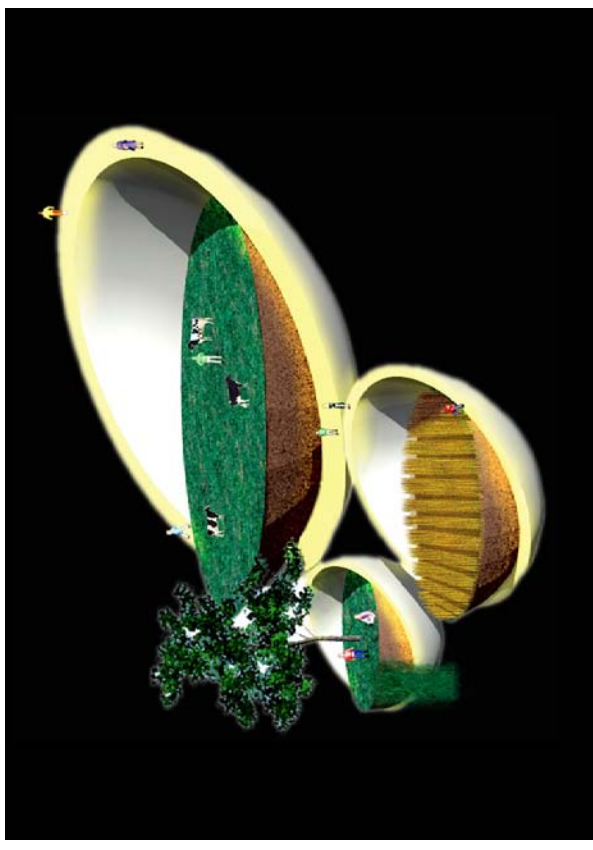
83 „United Bamboo“, Tokio, 2003, realisiert



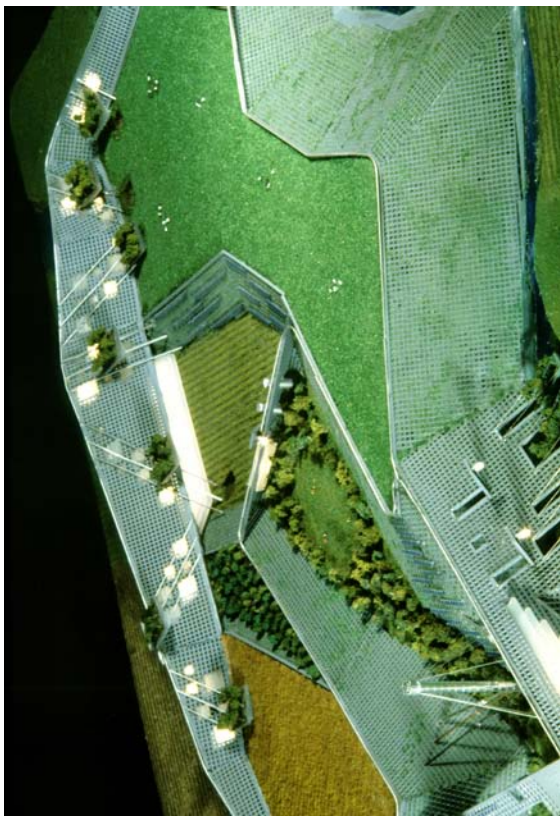
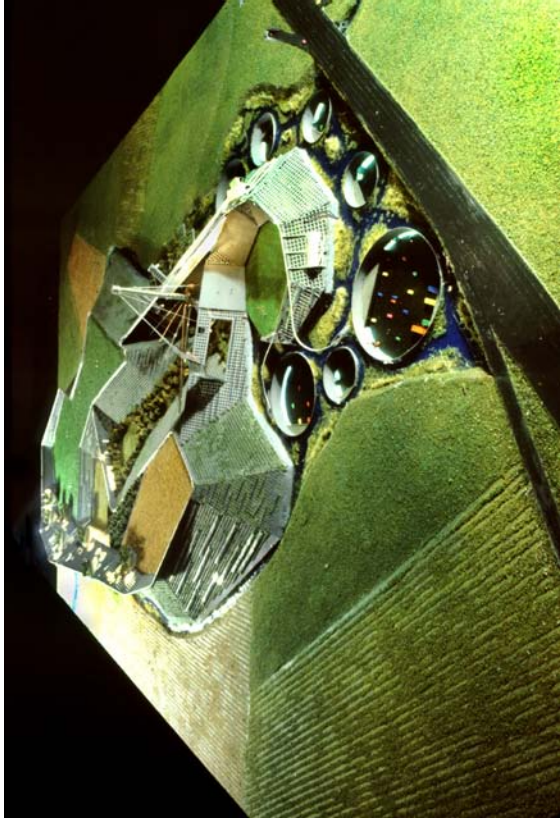
84 „Performing Art Center“, Seoul, 2005



85 „Perm Museum XXI: Conceptual Approach The Museum that Falls Away, the Museum that Falls Back, etc.“ , Perm, 2008



86 „A City that Rides the Garbage Dump (Project for Bavel Garbage Dump)“, Breda, 1999



87 „Garbage City, Project for Hiriya Garbage Dump“, Tel Aviv, 1999



88 „Circles in the Square“, München, 1998



89 „Light Beams for Transfer Corridor“, San Francisco International Airport, San Francisco, 1995-2000, realisiert



90 „Clouds over the Road. Project for Traffic Circle“, Place des Yvelines, St. Quentin en Yvelines, 1999

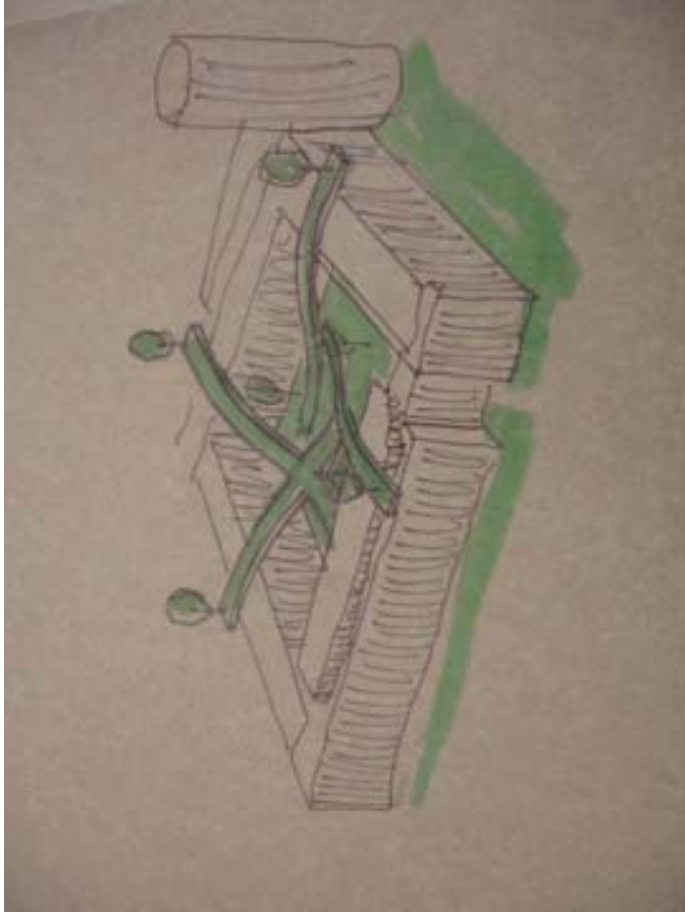
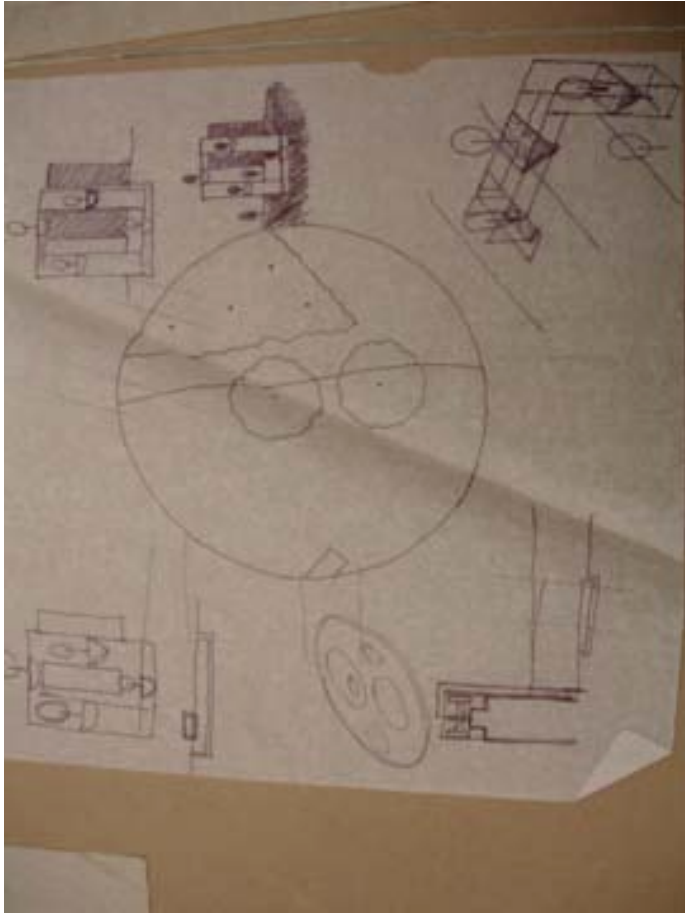
SO THAT IT'S A-SPACE YOU'RE REMAINING
 CLOSE TO & IN THE MIDDLE OF, BUILDING UP
 A SPIRAL: FROM INSIDE ON OUTSIDE TO A
 HIGH INSIDE, & VICE VERSA
 (drawing of a spiral)

WANT ~~WANT~~ TRIANGULATED, LIKE PEAKED CORN,
 SO ICE SUBS OUT RATHER THAN DOWN

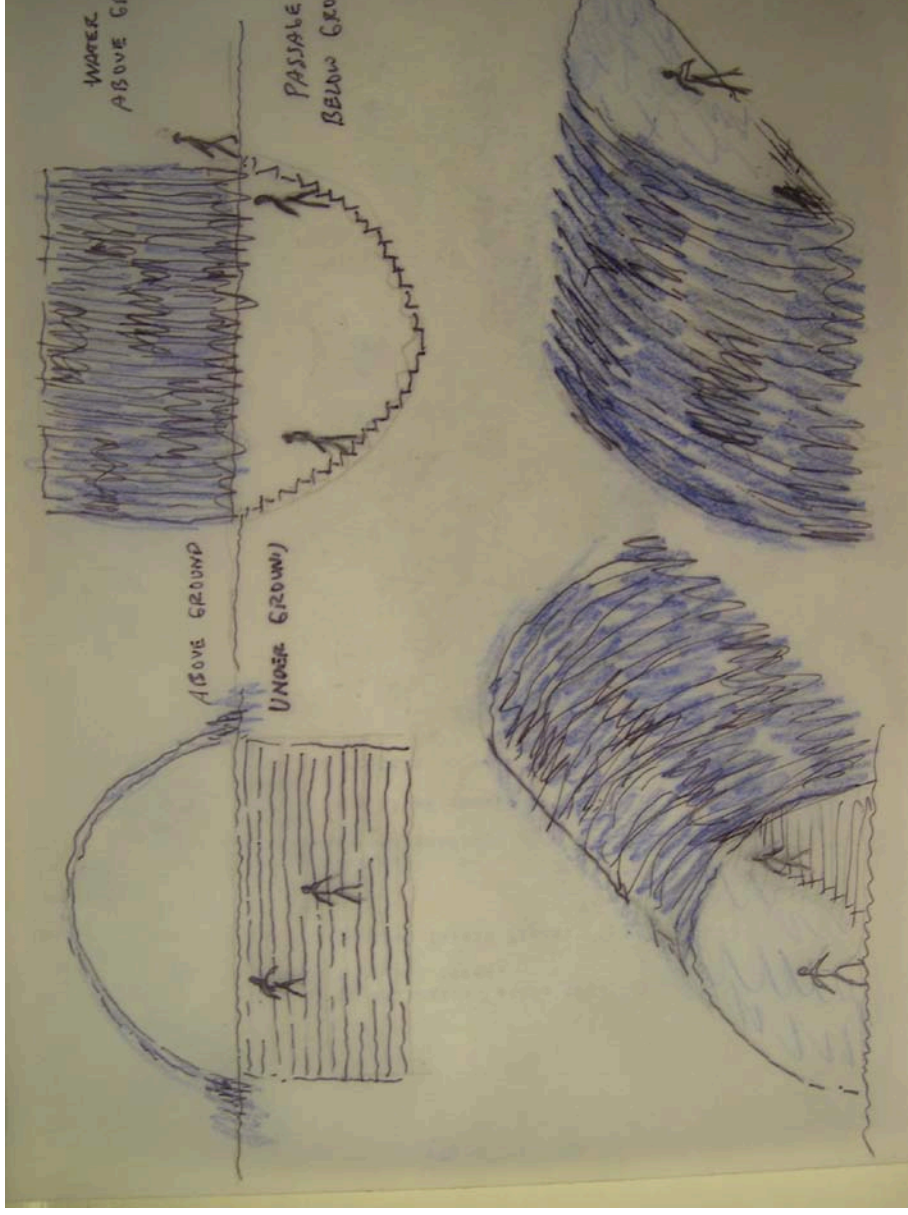




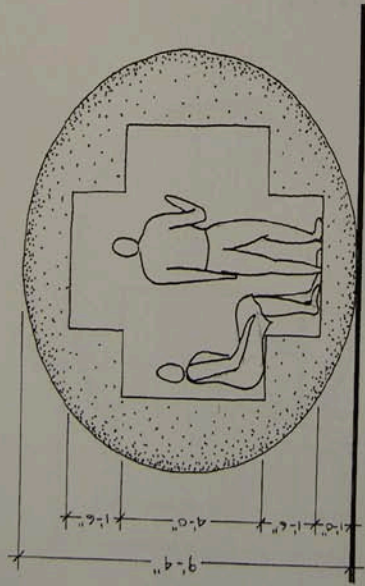
92 Zeichnung zum Projekt „Courtyard in the Wind“, München, 1997-2000, realisiert



93 Vorstudien zu „Courtyard in the Wind“, München, 1997-2000, realisiert

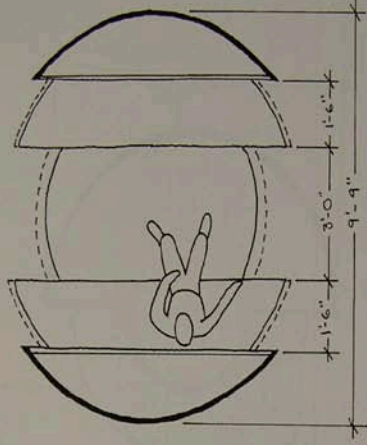


94 Zeichnung zu „Proposal for Spanish Landing“, Port of San Diego, San Diego, 1984



ELEVATION

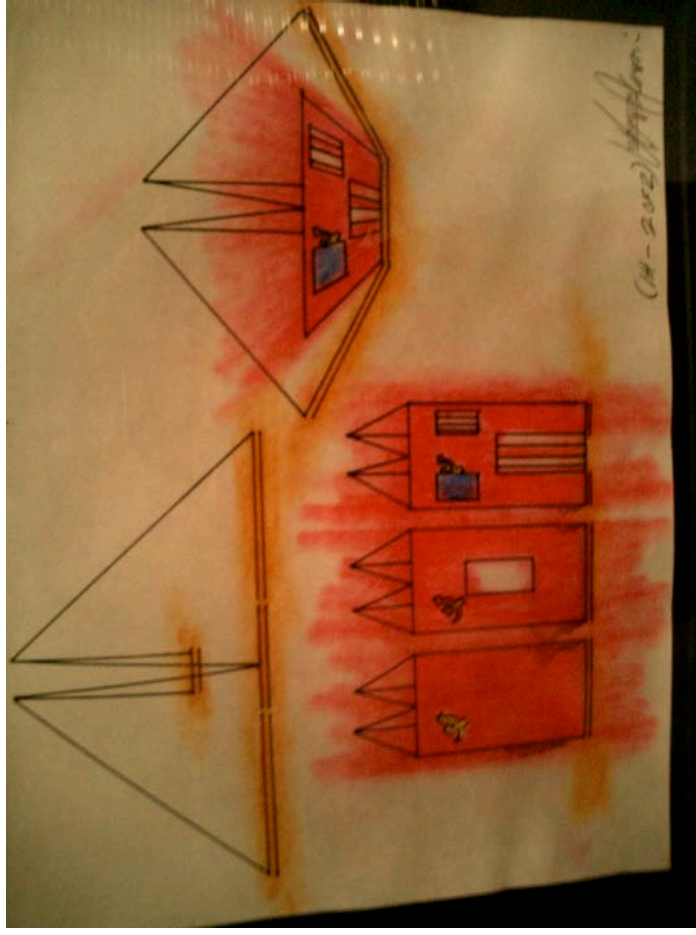
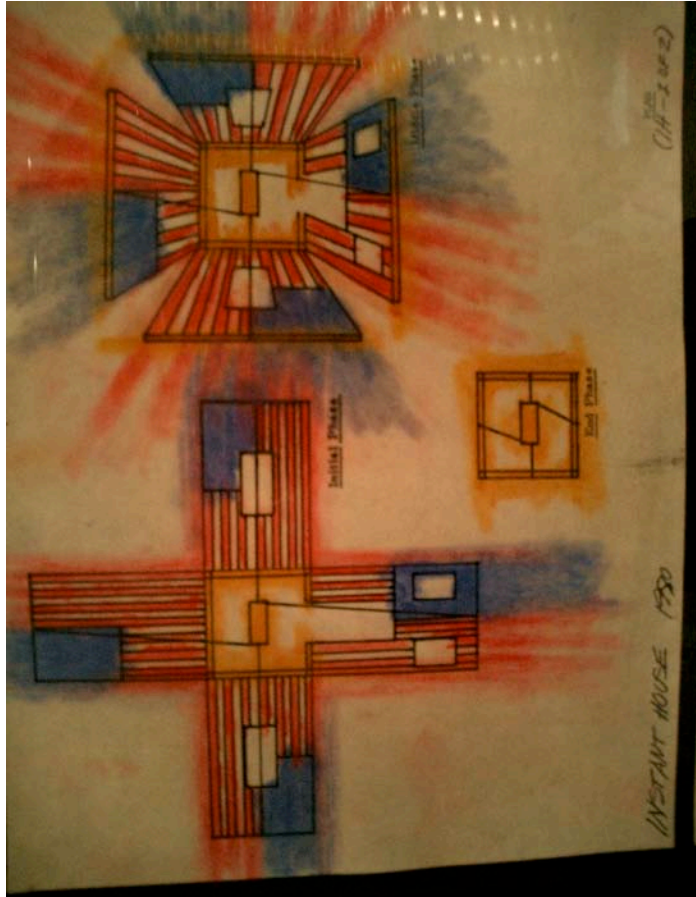
9'-4" SPHERE



PLAN

scale: 1/2" = 1'-0"

95 Plan für „Extra Spheres for Klapper Hall“, Queens, New York, 1993-1995, realisiert



96 Zeichnungen „Instant House“, 1980



97 „Project for University Hall Plaza (The Plaza belongs to the Building/The Building belongs to us)“, University of Illinois, Chicago, 1998

Acconci Studio (Vito Acconci, Luis Vera, Celia Imrey, Dario Nuñez, Sallia Singer, Sergio Prego)
PROJECT FOR UNIVERSITY HALL PLAZA, UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO ('THE PLAZA
BELONGS TO THE BUILDING/THE BUILDING BELONGS TO US')

1998

Concrete, light

15' x 208' x 344'

SITE: The ground at the foot of a 30-story building that stands on columns. The new landscaping plan for the plaza, as designed so far, is based on a rotated grid; the pavement is cut into squares and diamonds and circles; the new plaza is a plain of pavement and benches, grass and trees, that extends out from University Hall.

PROJECT: The columns that support the building swoop out away from the building, over the plaza. It's as if, now that the columns have taken root in the ground, the roots grow in all directions over the ground. The building spreads its tentacles over the plaza; the building takes the plaza back.

The columns melt; the columns curve out, at the bottom, and stretch out onto the pavement in front of them. These growths from the columns spread out like liquid across the plaza. They begin the same size as the standing columns, six feet square; they taper then, in height and in width, as they crawl away from the building and grope, each in its own way, toward the ends of the plaza; they taper down to nothing, they disappear, as they get further and further away from the building.

As the pulled-out columns taper, they can be used as seats; you lift yourself up onto a 36-inch-high beam – you lower your body down onto a 16-inch-high beam, the way you would sit on a bench – you squat down on a 10-inch-high beam, the way you sit on a step.

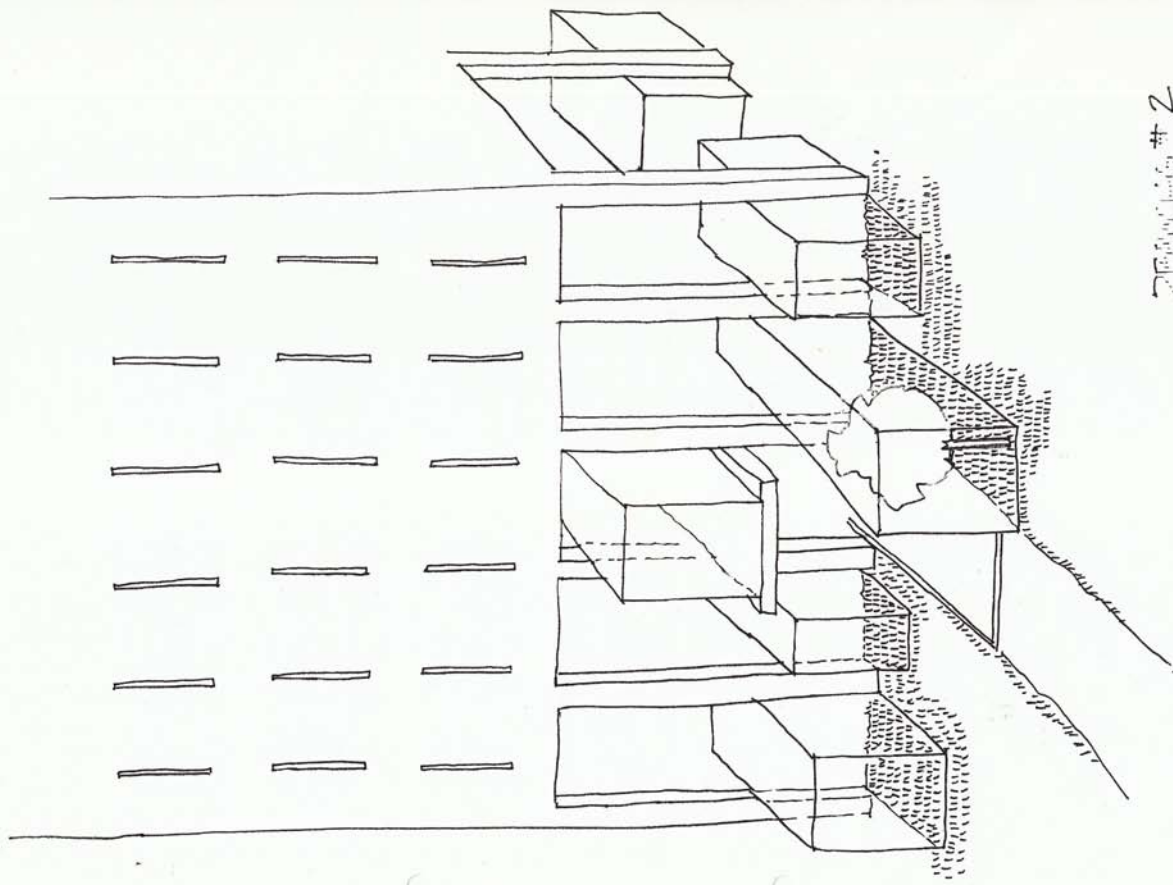
When the column-extrusions cross a path, they bend up and arch over the path; as the fallen column leaves the ground and becomes an arch, its place on the ground is replaced by light (a glass floor with light coming up from beneath); the insides of the arch are mirrored – the light from under the ground is reflected within the arch. There are eight types of arches: four different widths (eight feet, twelve feet, sixteen feet, twenty feet), with two different heights (eight feet, forty feet) per width; the choice of a particular width depends on the space that the arch has to span.

The fallen columns snake their way across the plaza on different routes. The length of the snake is determined by the width of the plaza, between the columns of University Hall and the Behavioral Sciences Building across the way; that width, then, is divided into segments, one segment per turn: at the left of the building, the extrusion from the column makes four turns – from the next column, the extrusion makes one turn – from the next column, the extrusion makes six turns – from the next, the extrusion makes five turns – from the next, two turns – from the last column to the right, the extrusion makes three turns.

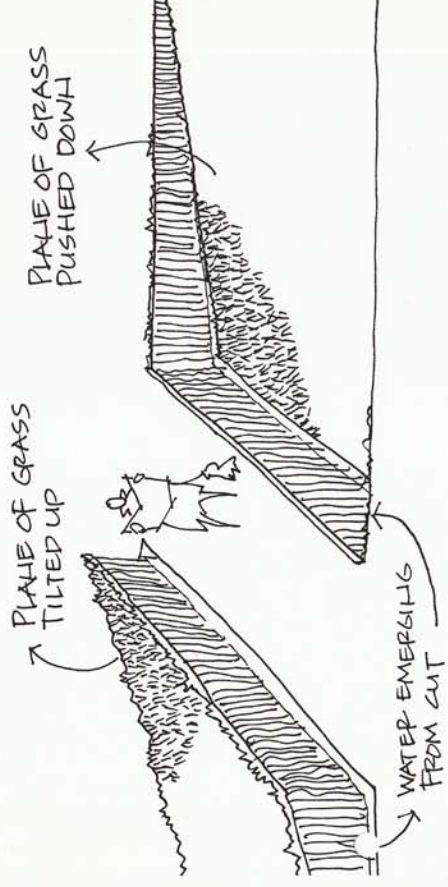
As the liquefied columns twist and turn, and rise and fall, over the plaza, the route of one intersects the route of another: the snaking columns combine with one another – one column overlaps another – one column worms its way under another. These crawling columns have their own system, which imposes onto and through the plaza one structure, one organizing principle, that can be joined to – and collided with – any other. For example: the growths from the columns break through the seating and planters designed for the center of the plaza. These extensions of the columns, these feelers from the building, have a life of their own.



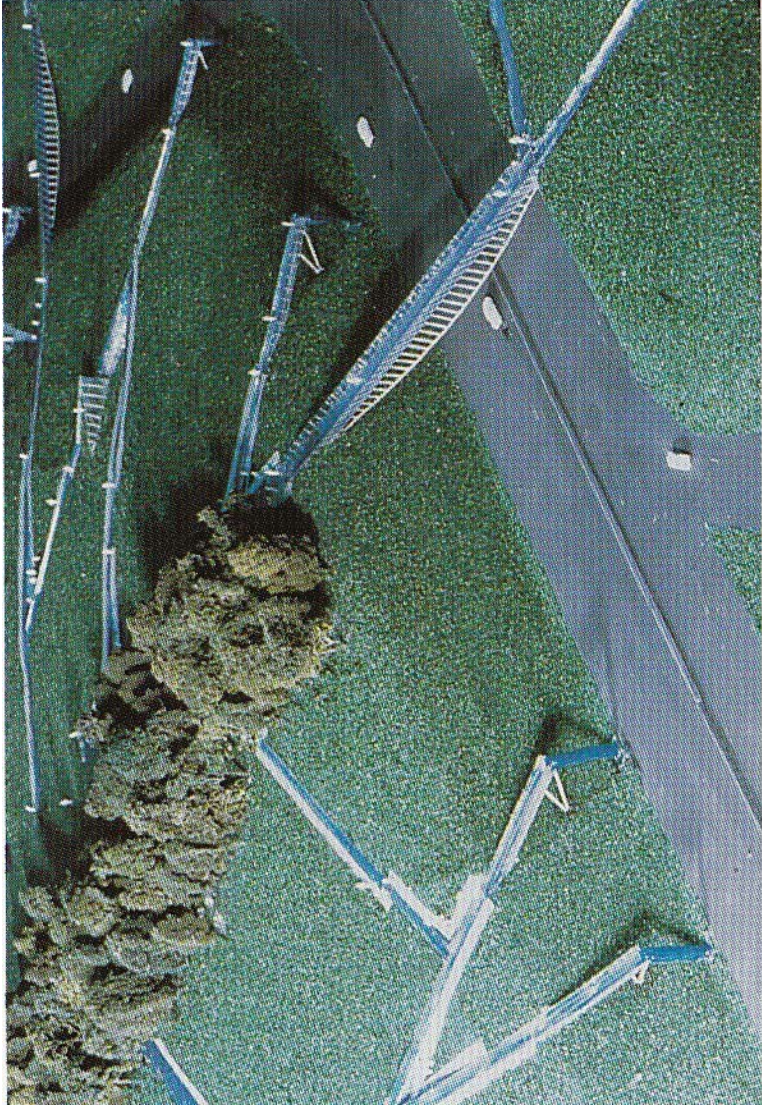
98 „Garden of Columns (A Town Square for Employees)“, Coca Cola USA, Atlanta, 1987, temporär



DRAWING # 2



DRAWING # 3



100 „Project in Vlotho“, Heilgarten. Land des Wassers, Vlotho, 1998

Acconci Studio (Vito Acconci, Luis Vera, Dario Nunez, Peter Dorsey, Sergio Prego, Kyle Steinfeld, Suchitra Van, Anthony Arnold, Michael Day)
PROJECT FOR UNIVERSITY HALL PLAZA
University of Illinois, Chicago
2000

SITE: From the center of the plaza, a system of paved walkways radiates out to the four corners and in toward the entrance at the center of the building. Each walkway is bordered by a sloping grass mound, the end of a triangular plot of grass that starts at two points on the ground and rises up to forty inches at the third point.

PROGRAM: A design from a different direction, inserted into the existent landscape design.

PROJECT: Just as the façade of the building rises up, from the base of the columns, into the sky, it stretches out now, from the base of the columns, over the ground. It's as if the building is reflected down onto the ground; it's the shadow of the building -- the image of the building expands as it spreads across the ground of the plaza.

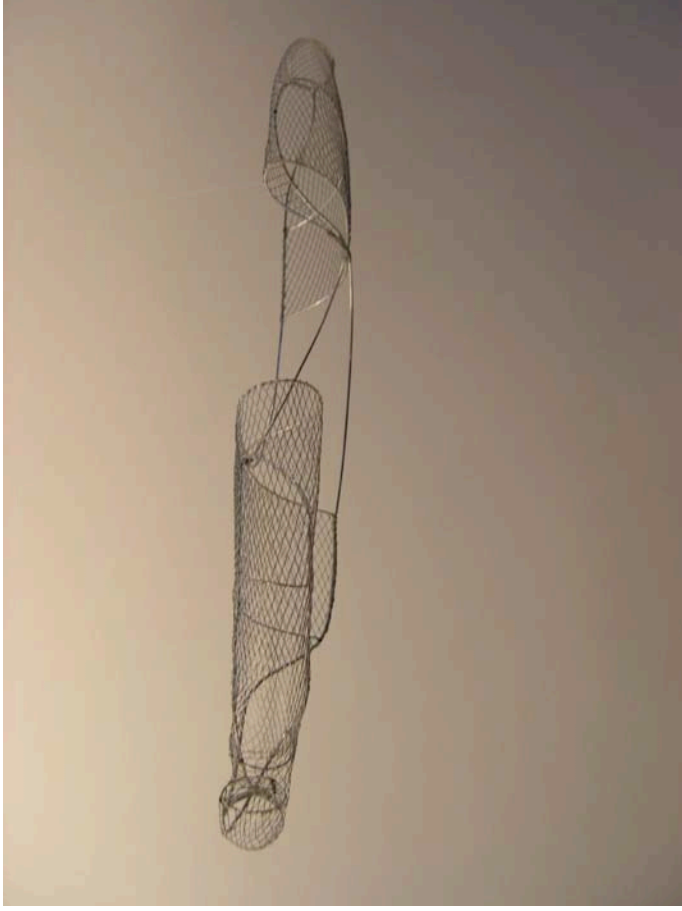
From the other end of the plaza, facing the building, the image of the building on the ground recedes in perspective: the swelled image of the building on the ground shrinks to meet the building.

The façade of the building -- the grid of columns and beams -- functions as a city grid, a grid of streets and buildings, applied to the plaza. The grid mixes with the plaza, and fades in and out over the plaza; only as much of the grid remains as is necessary to identify the building on the ground. The grid overlays the pavement, and cuts through the sloping plots of grass. As a democratic grid, it provides multiple choices, alternative walkways. As a democratic grid, these paths have no hierarchy: a path leads into a column, so that you have to step aside in order to enter the building -- a path leads nowhere, a path stops in the middle of a grass slope (you might stop here for a while, away from the bustle of people).

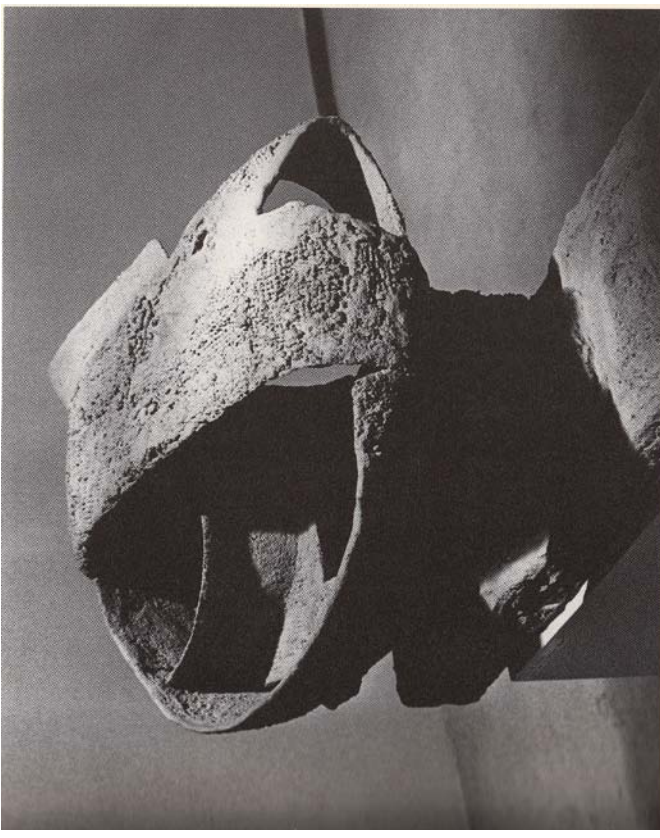
When the grid intersects the grass, a column or beam is inserted within the slope; from the edge of the grass, a framework of cables carries climbing plants out to the edge of the pathway -- the plane of green extends to meet the pathway. Or adjoining columns and beams frame off, within the slope, an area turned into a cabled plane of climbing plants that recreate the slope and border the pathways. Plantings reach out to your body; your body cuts through plantings. Seating is notched into the planes of plants -- some seats for one person, some for two or three persons; you sink down inside the plants. Here and there, in the planes of plantings, there's a notch that holds no seating; people in wheelchairs can fit in here, within the plantings. Here and there, a garbage can is inserted into the plane of plantings.

When the grid intersects the pavement, a column or beam overlays the pavement, and delineates alternative directions, contradictory directions. Or adjoining columns and beams frame off, within the pavement, a area that steps down now: water flows down one set of steps, while you walk down on sit on adjacent steps. In one water area, steps are replaced by slightly inclined slopes; you can ride a wheelchair here, down to a platform.

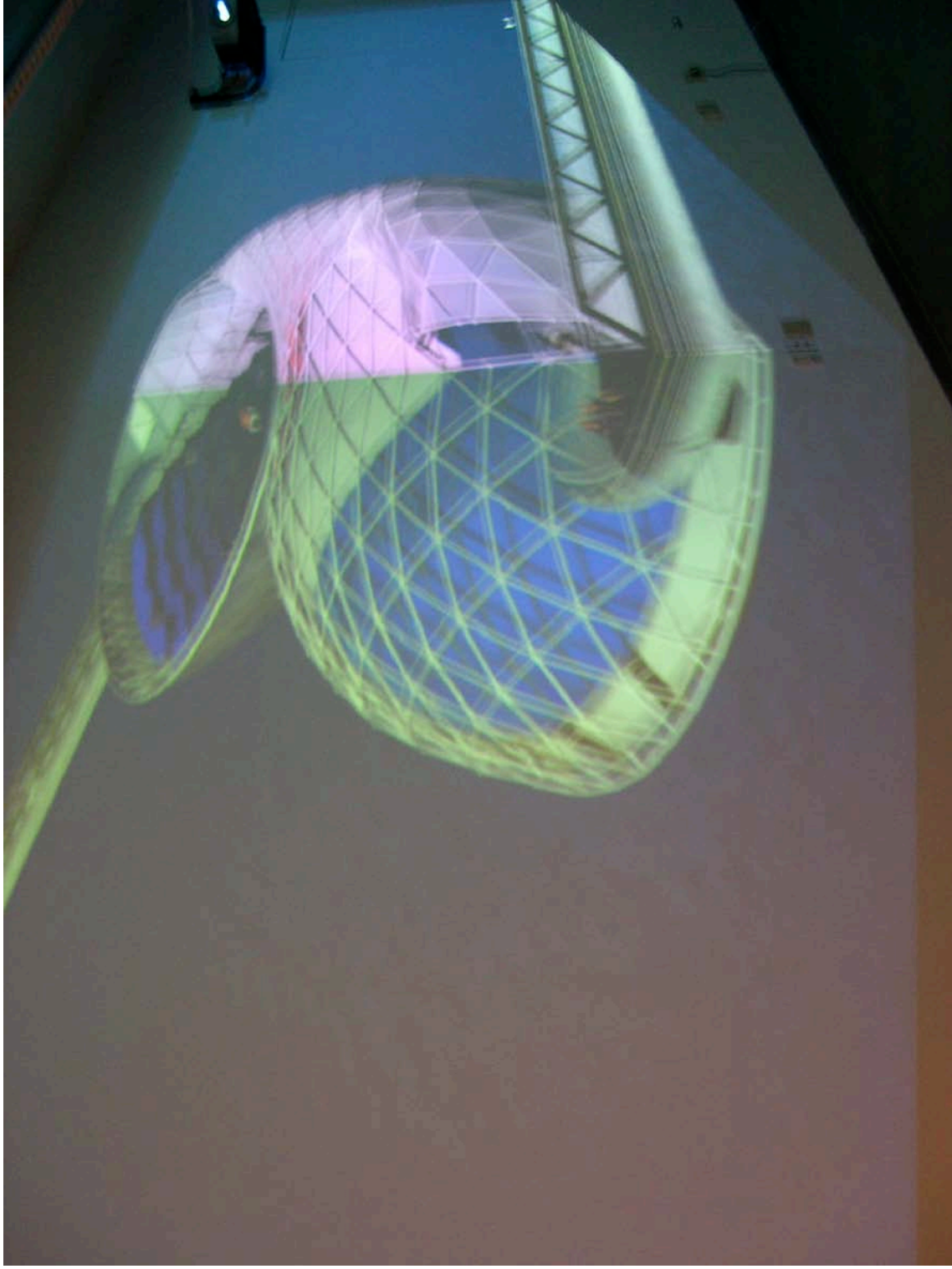
Where columns and beams frame off a grass slope in front of the building, the grass plane is removed, and replaced by a rising plane of cables stretched from the top of the mound up to the lintel



102 Drahtmodell „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert



103 Frederick Kiesler, „Modell Endless House“, 1959



104 Computersimulation „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert



105 „Head Theaters“, Den Haag, 1997



106 „Support-Structure for Models“, Dijon, 1994



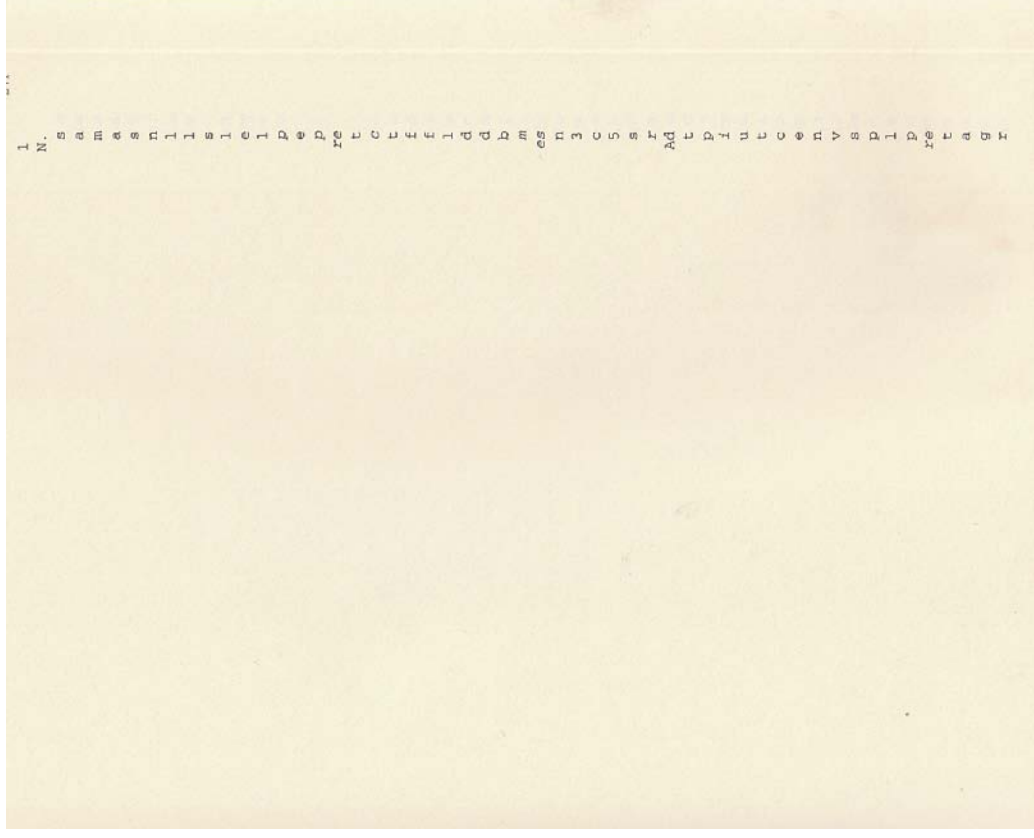
107 Installation Paris, 2001

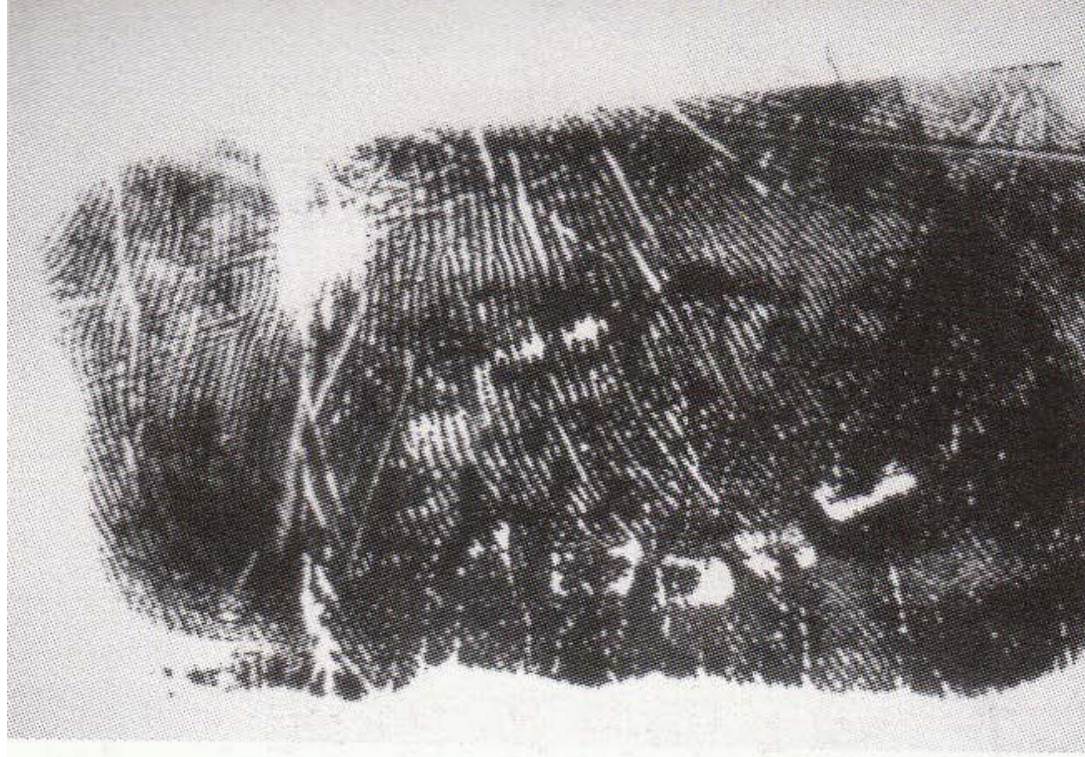
POEM SCHEMA DAN GRAHAM

1	adjectives
3	adverbs
1192½ sq. ems	area not occupied by type
337½ sq. ems	area occupied by type
1	columns
0	conjunctions
nil	depression of type into surface of page
0	gerunds
0	infinitives
363	letters of alphabet
27	lines
2	mathematical symbols
38	nouns
52	numbers
0	participles
8½ x 5	page
17½ x 22½	paper sheet
offset cartridge	paper stock
5	prepositions
0	pronouns
10 pt.	size type
Press Roman	typeface
59	words
2	words capitalized
0	words italicized
57	words not capitalized
59	words not italicized

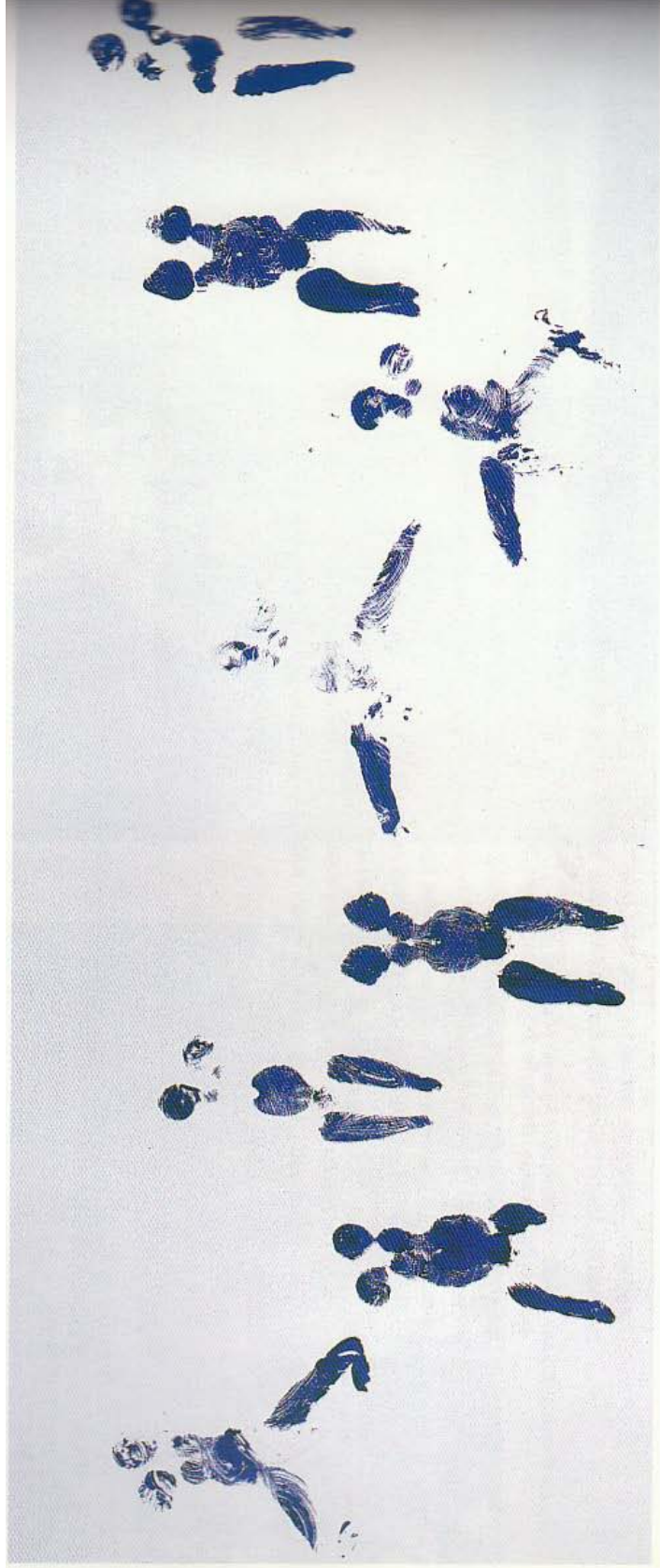
ACT 3, SCENE 4

1. The sun rises today, Thursday, December 26, 1968
2. At 7:18 A.M., sets at 4:34 P.M., and will rise
3. tomorrow at 7:18 A.M. The moon sets today at 11:49
4. rises at 12:10 P.M. tomorrow, and will set tomorrow
5. at 12:38 A.M. Warmer weather and clear to cloudy skies
6. will cover most of the eastern portion of the nation
7. today while snow is expected to fall on the western
8. lake region, the Northern Plains States, and from
9. the upper Mississippi Valley to the plateau region. Showers
10. will fall on Arkansas, southern Arizona, and New
11. Mexico. Colder temperatures will be felt from the Western
12. Plains States to the Pacific Coast. Snow and snow
13. flurries fell over much of the nation yesterday,
14. centering in sections of New England, the Ohio Valley,
15. the lake region, and the Northern and Central Plains
16. States. Generally sunny skies and warmer temperatures
17. were felt in the Southeast while cold weather was the rule
18. elsewhere. Rain fell over the Southwest and along
19. the Pacific Coast. As of 11 P.M. in New York City,
20. it will be sunny today, high twenty to twenty-five, winds
21. northwesterly fifteen to twenty miles an hour becoming
22. variable and diminishing to about ten miles an hour
23. tomorrow; fair tonight, low fifteen to twenty. Cloudy
24. and milder tomorrow. Precipitation probability near
25. zero. In New Jersey, Connecticut, and Rockland and
26. Westchester Counties, it will be sunny today, high
27. mostly in the twenty's; fair tonight, low in the teens
28. to low twenty's. Cloudy and milder tomorrow. In
29. Long Island and Long Island Sound, it will be sunny
30. today, high upper teens to low twenty's, winds
31. northwesterly about ten miles an hour; fair tonight, low
32. in the teens. Becoming cloudy and milder tomorrow. As
33. for interior Southeastern New York and Eastern
34. Pennsylvania, it will be sunny today, high ten to
35. about twenty; fair tonight, lowest zero to the teens in
36. southeastern New York and in the teens to the low
37. twenties in eastern Pennsylvania. Becoming cloudy and





111 „Trademarks“, 1970



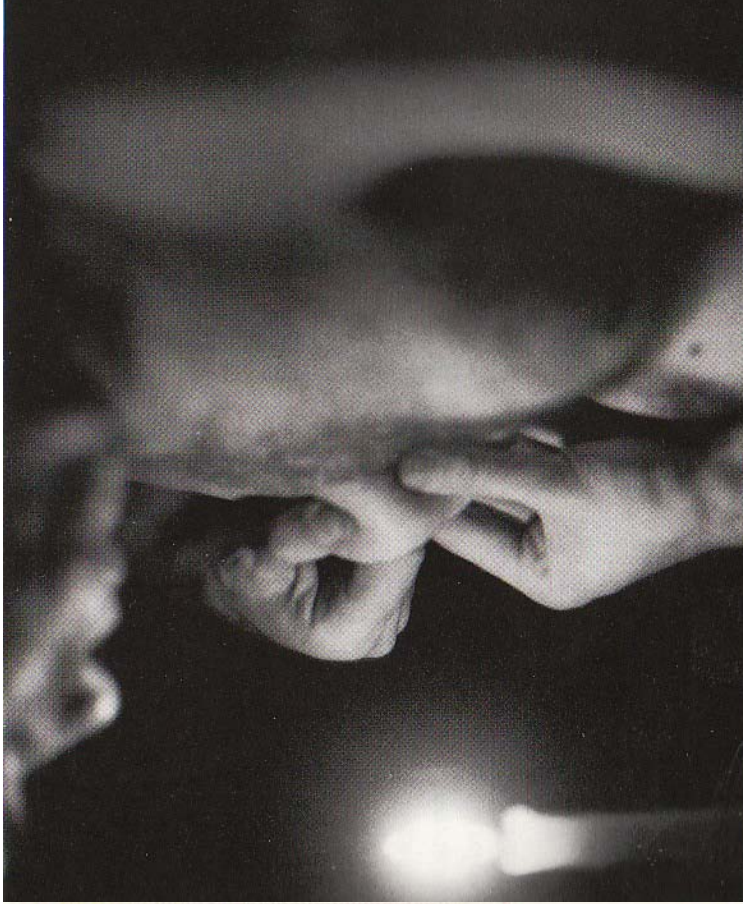
112 Yves Klein, „Anthropometrie“, o.T. (ATN 73), 1960



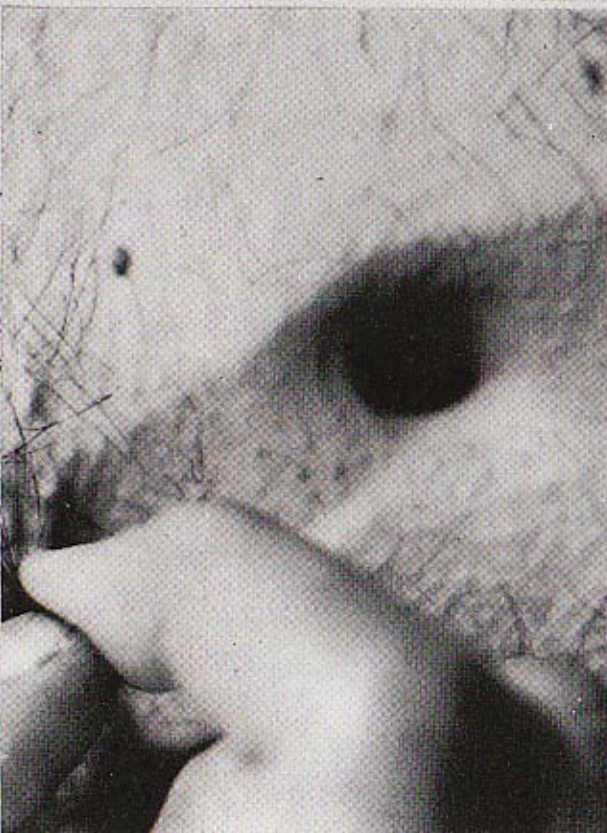
113 Jasper Johns, „Painting Bitten by a Man“, 1961



114 „Applications“, 1970



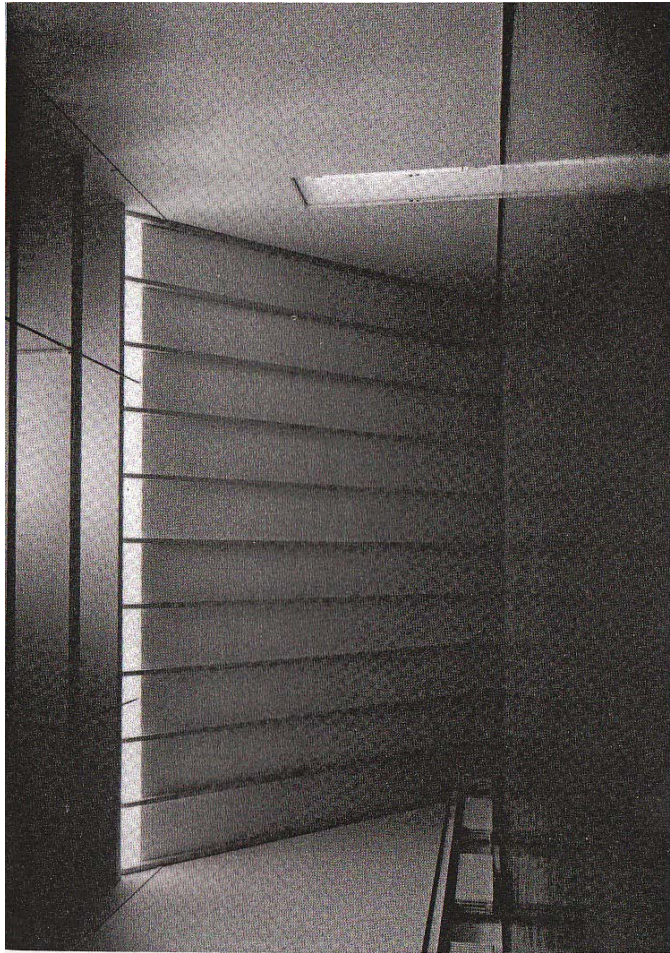
115 „Conversions I“, 1971



116 „Openings“, 1970



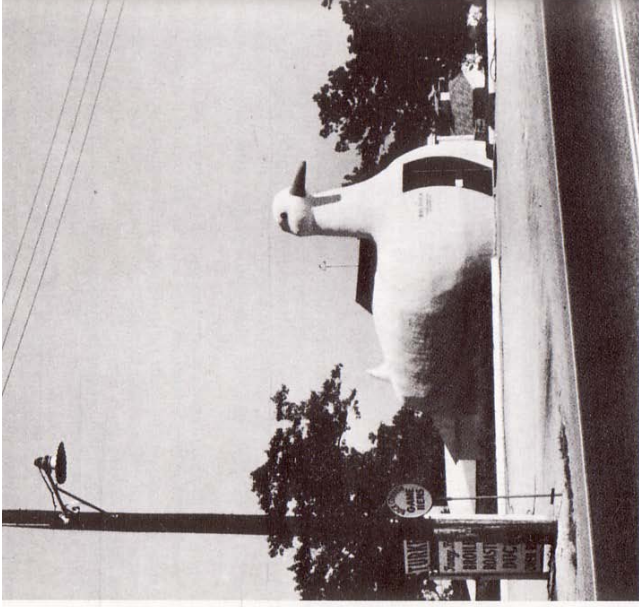
117 „Learning Piece“, 1970



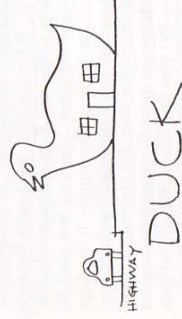
<p>(Whisper:) Jack the Ripper...</p> <p>Nun bin ich nur ein Wort</p> <p>Nun sind es nicht alle Martin...</p> <p>(LAUGH)</p> <p>(HEARTBEAT)</p> <p>Wir sind bereit...</p> <p>(HEARTBEAT BOOMS)</p> <p>It's all we have! It's all we have! It's all we have!</p> <p>(LAUGH)</p>	<p>(Whisper:) The Boston Stranger...</p> <p>Now I am only a word...</p> <p>Now it's all shift...</p> <p>(Whisper:) We're ready...</p> <p>Wir sind bereit...</p> <p>Keep talking, keep talking...</p> <p>E tutto che abbiamo...</p>	<p>(Whisper:) Martin...</p> <p>Nun bin ich nur eine Stimme...</p> <p>Now it's all words...</p> <p>Jetzt ist alles Schisse...</p> <p>Wir sind bereit...</p> <p>(Fades-in) Nous sommes prêts pronto...</p> <p>(LAUGH)</p> <p>Dachten Sie, sie würden uns hier finden...</p>	<p>Now I am only a voice! Maintenant je ne suis qu'une voix...</p> <p>(LAUGH)</p> <p>Recessant tout o'vies de l'horreur de ce que tout ça sera...</p> <p>Wir sind bereit...</p> <p>Sprich weiter, sprich nur weiter! Wir müssen fortsetzen zu reden...</p> <p>Did they think they would find us here...</p>
<p>So again...</p> <p>Now they killed us out yet...</p> <p>Können sie uns riechen...</p> <p>Comment pourrions-nous savoir...</p> <p>Sag es den anderen nicht...</p> <p>Wir sind bereit</p> <p>(Fades-in) Nous sommes prêts pronto...</p>	<p>President-It...</p> <p>Wissen sie, was hier drin ist...</p> <p>(LAUGH)</p> <p>Can they smell us...</p> <p>Come in please! Come in please!</p> <p>Shit, shit! Everything is shit here...</p> <p>(HEARTBEAT)</p> <p>Wir sind bereit...</p> <p>(HEARTBEAT BOOMS)</p>	<p>Did they know there was someone else here...</p> <p>Können sie uns hören...</p> <p>Est-ce qu'ils nous ont déjà sentis...</p> <p>Wir konnten sie auch wissen, dass hier drin nichts als Schisse ist</p> <p>Don't tell the others...</p> <p>(LAUGH)</p> <p>Wir sind bereit...</p>	<p>Müssen sie dass hier jemand anders da war...</p> <p>Do they smell it...</p> <p>Können sie uns schon gerochen...</p> <p>How could they know that in here there's nothing but shit...</p> <p>(LAUGH)</p> <p>Alles ist Schisse hier...</p> <p>(Whisper:) We're ready...</p>



119 Richard Serra „Terminal“,
(ursprünglich Kassel) Bochum, 1977



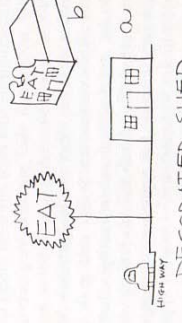
73 "Long Island Duckling" aus *God's Own Junkyard*



75 Ente



74 Straßenszene aus *God's Own Junkyard*

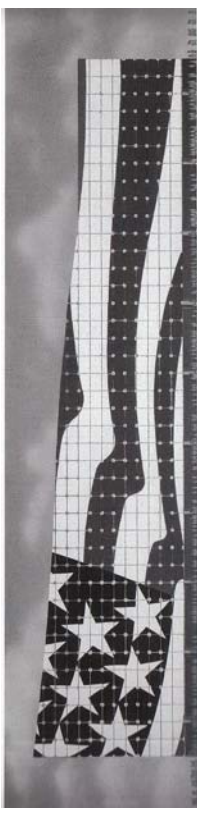
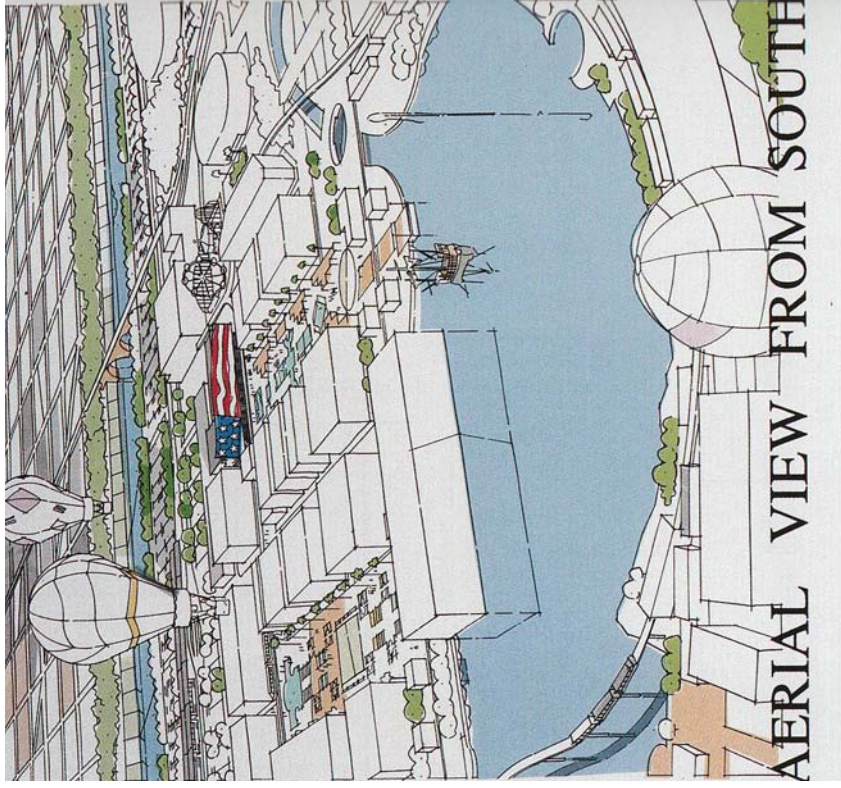


76 Dekorierter Schuppen

120 Seiten aus dem Buch Conrads, Ulrich (Hrsg.): Robert Venturi u.a.: Lernen von Las Vegas, Bauwelt Fundamente 53, Braunschweig/Wiesbaden 1979



121 Robert Venturi, „I am a Monument“



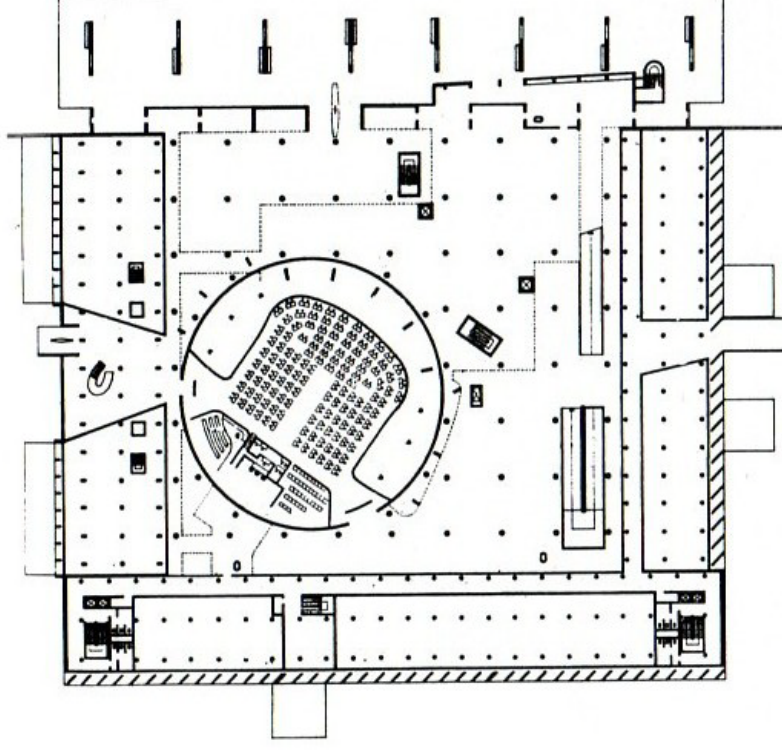
122 Robert Venturi, „Expo 92“, Sevilla, 1989



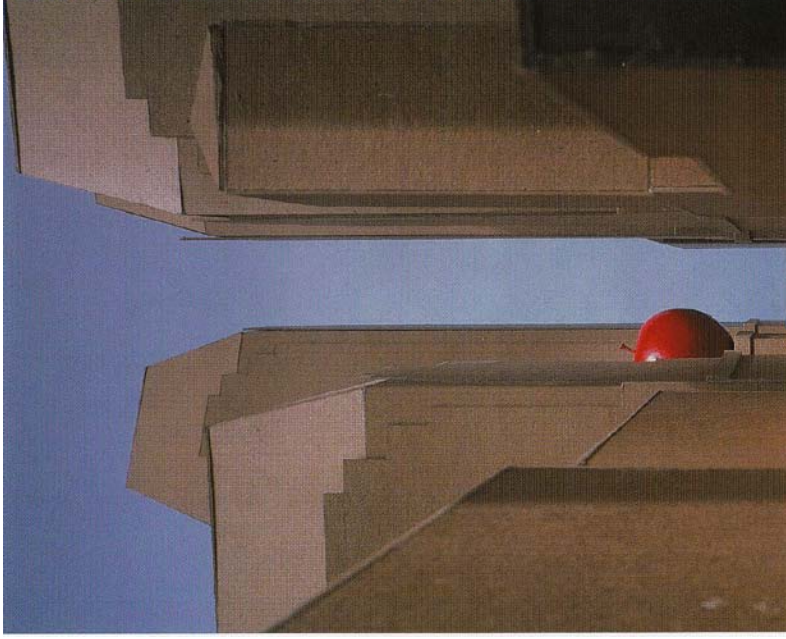
123 und 123.1 „Land of Boats“, St. Aubin Park, Detroit, 1987-1991, realisiert



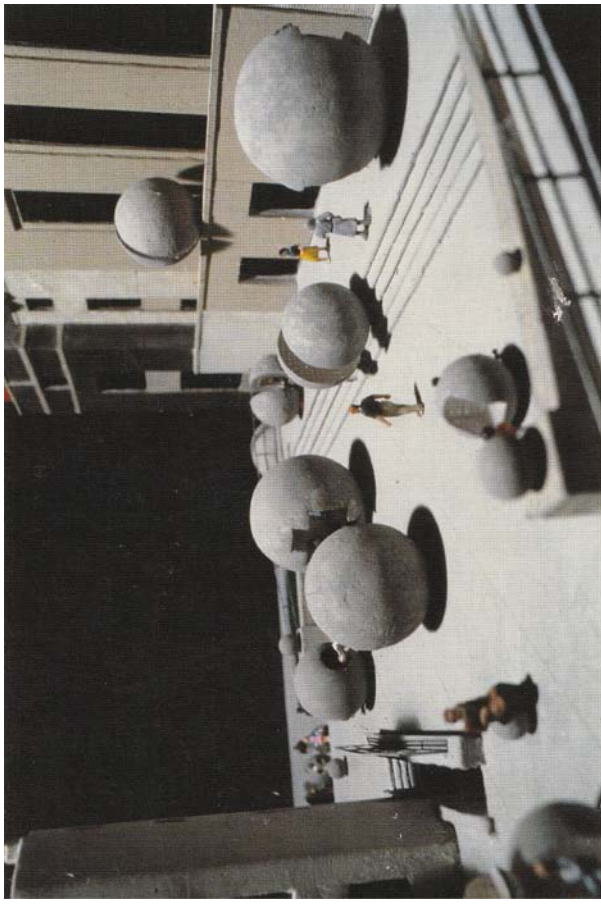
124 Claes Oldenburg, „Pool Balls“, Münster, 1977



125 Le Corbusier, Plenarsaal Chandigarh, aus: Klotz, Heinrich (Hrsg.): Robert Venturi. Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Braunschweig 1978



126 Venturi, Rauch and Scott „The Big Apple“,
Times Square, New York, 1984



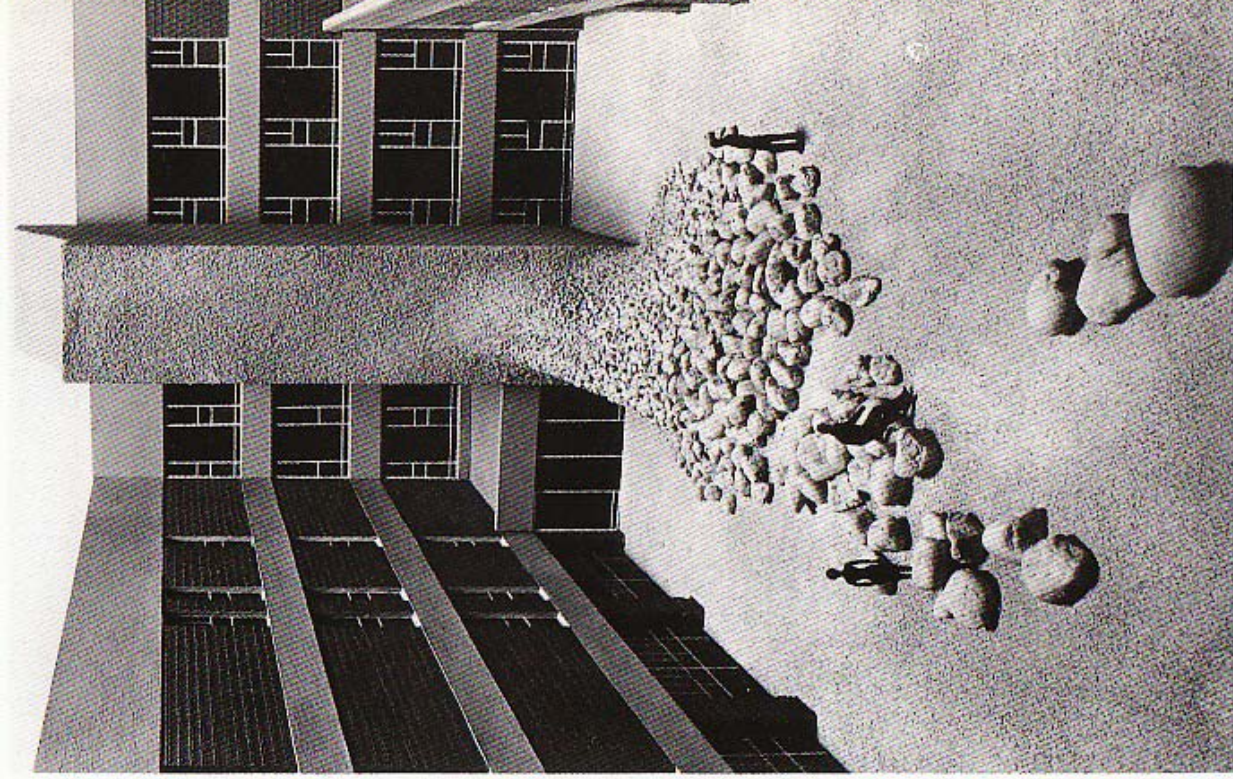
127 Modell „Extra Spheres for Klapper Hall“, Queens, New York
1995-1998, realisiert



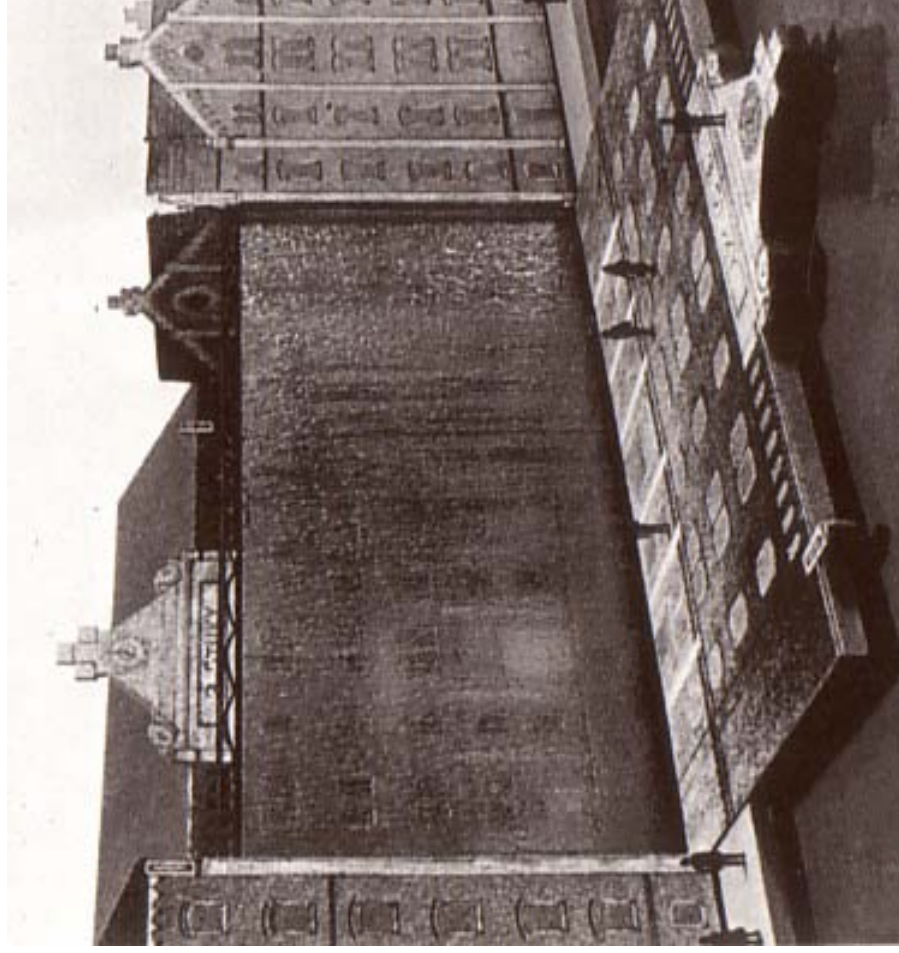
128 und 128.1 „Wall of Ground for Arvida Center“, Arvida, 1992, realisiert



129 SITE „Hialeah Showroom“, Florida, 1978-79, zerstört



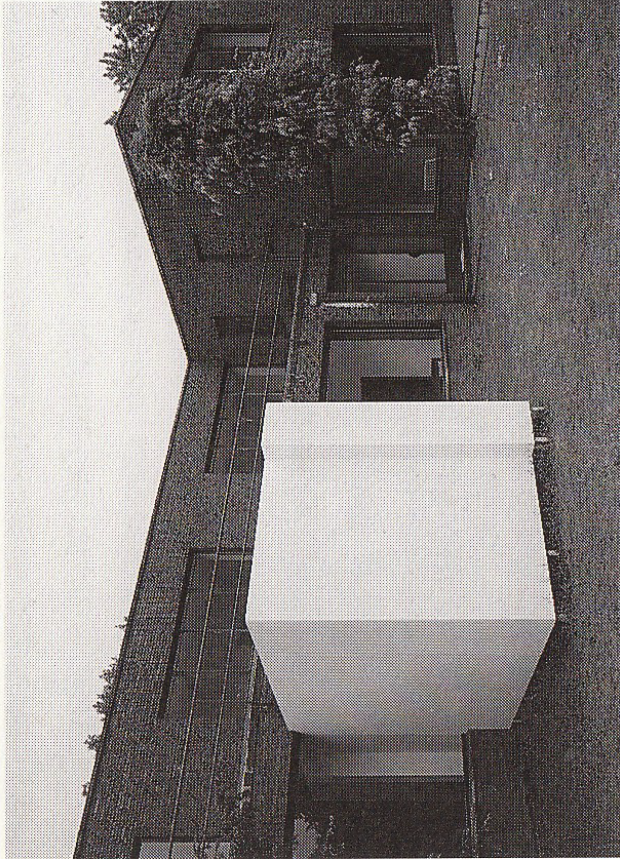
130 SITE, „Courtyard Project“, Intermediate School 25, New York, 1973



131 und 131.1 James Wines, „Molino Stucky“, Venedig, 1975



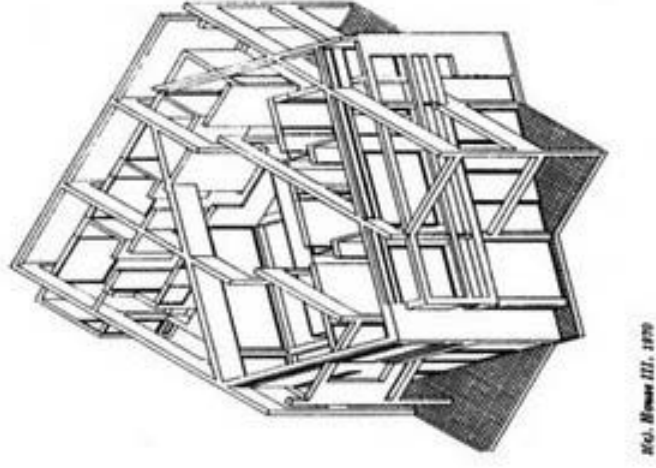
132 Dennis Oppenheim, „Accumulation Cut“, Ithaca, New York, 1969



133 Michael Asher, Haus Lange, Krefeld 1982



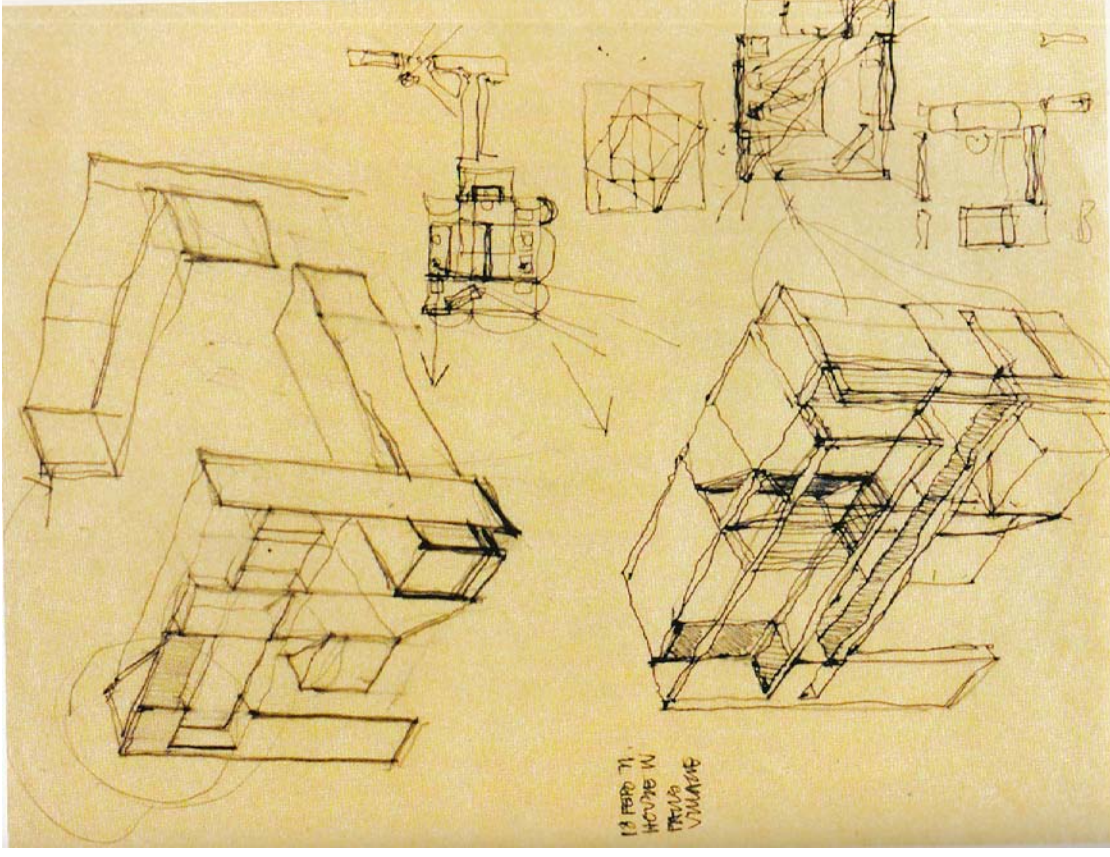
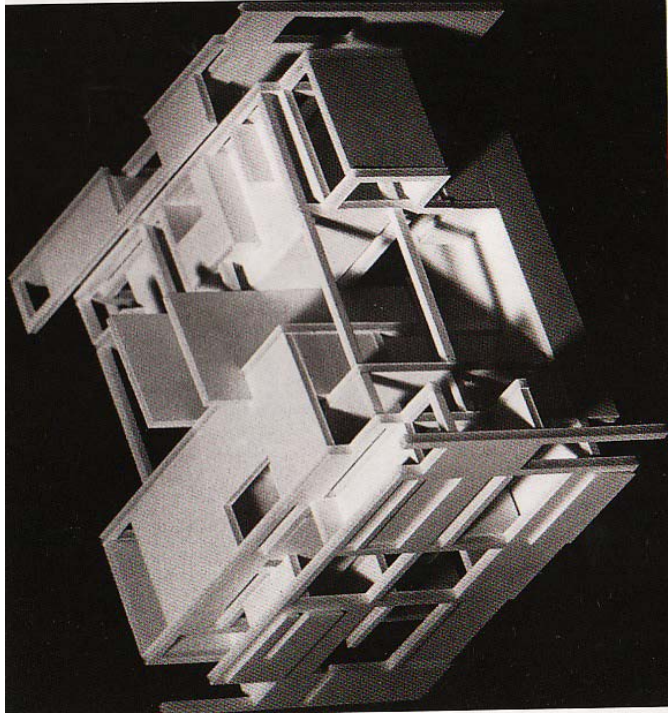
134 Michael Asher, Santa Monica Art Museum, 2008



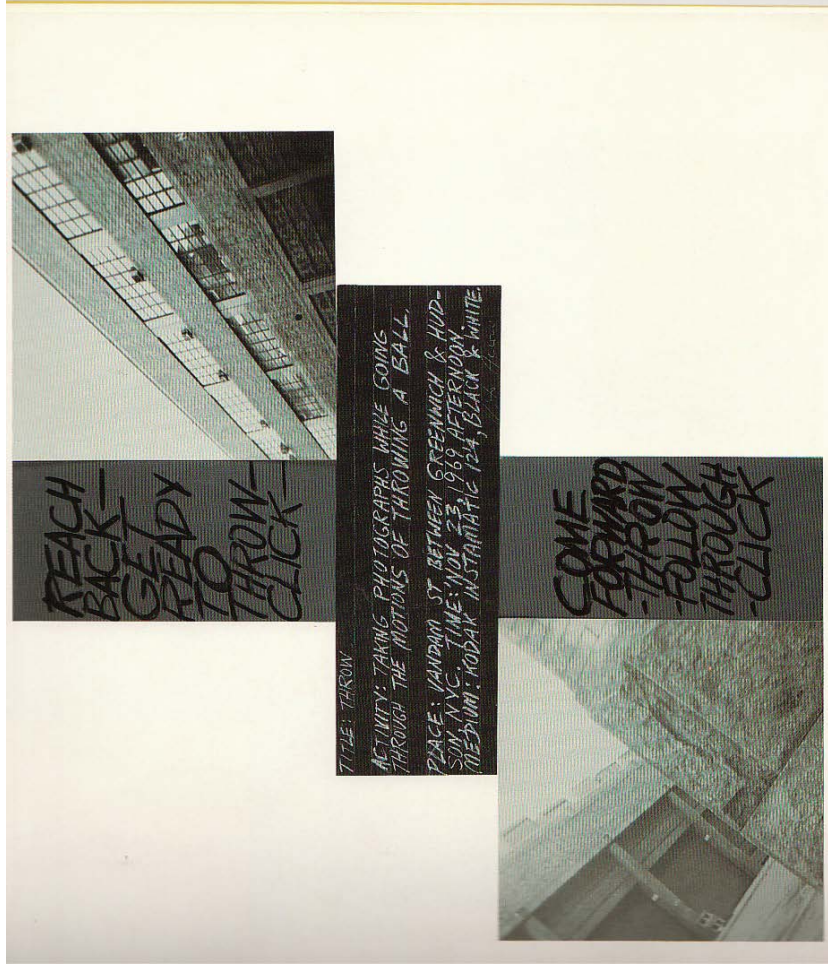
135 Peter Eisenman, „House III“, Lakeville, Connecticut, 1969-1971, realisiert



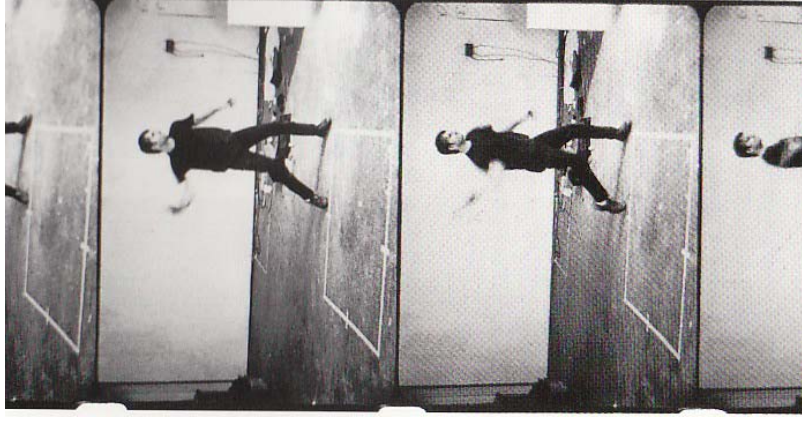
136 Peter Eisenman, „House VI“, Cornwall, Connecticut, 1972-1975, realisiert



137 Peter Eisenman, „House IV“, 1971, Falls Village, Connecticut



138 „Throw“, 1969



139 Bruce Nauman, „Bouncing Two Balls between the Flour and the Ceiling with Changing Rhythms“, 1968



142 „Fall“, 1969



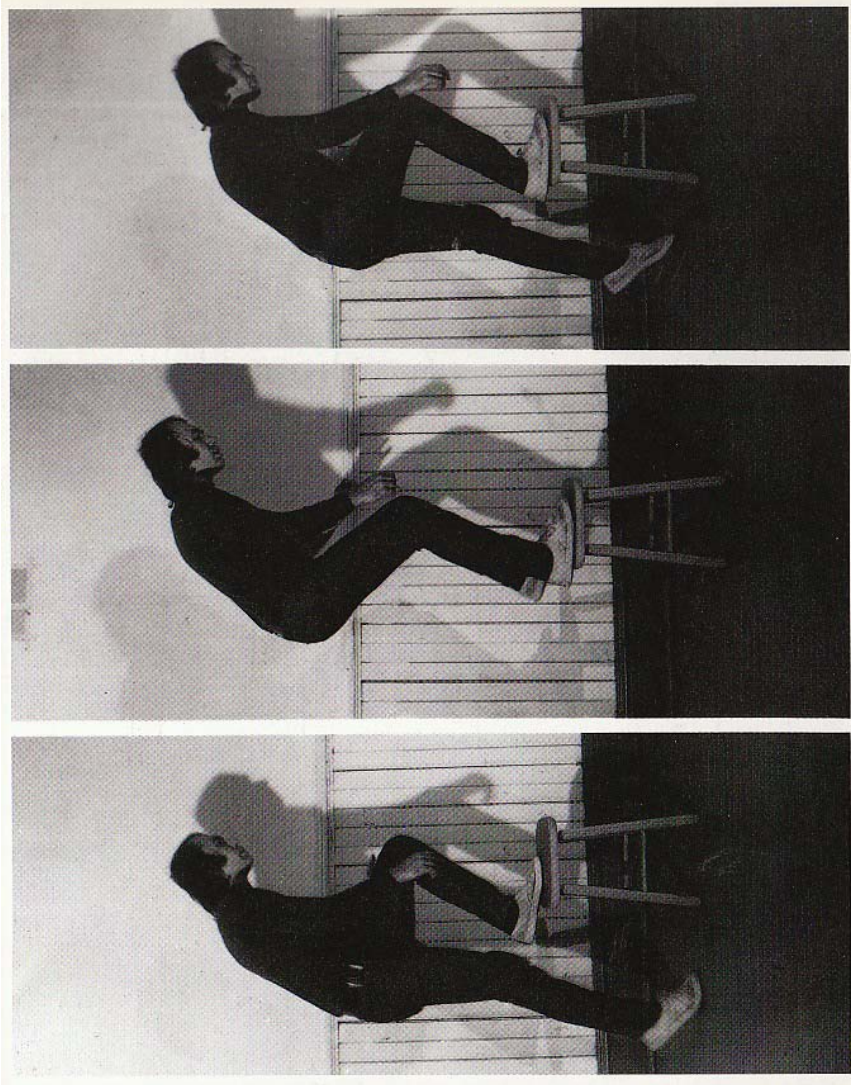
143 „Lay of the Land“, 1969



144 Dan Graham, „Roll“, 1970



145 „Drifts“, 1970



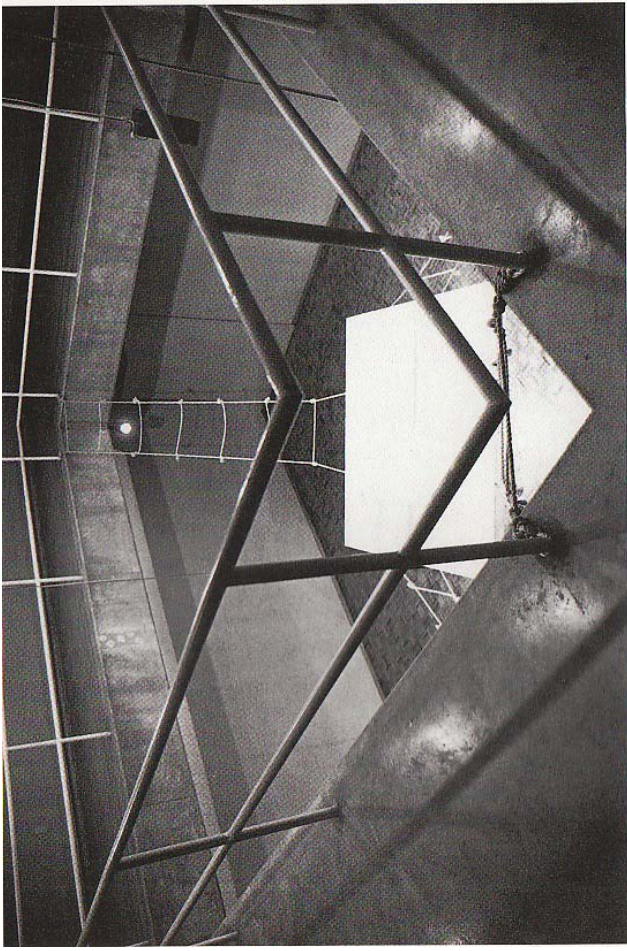
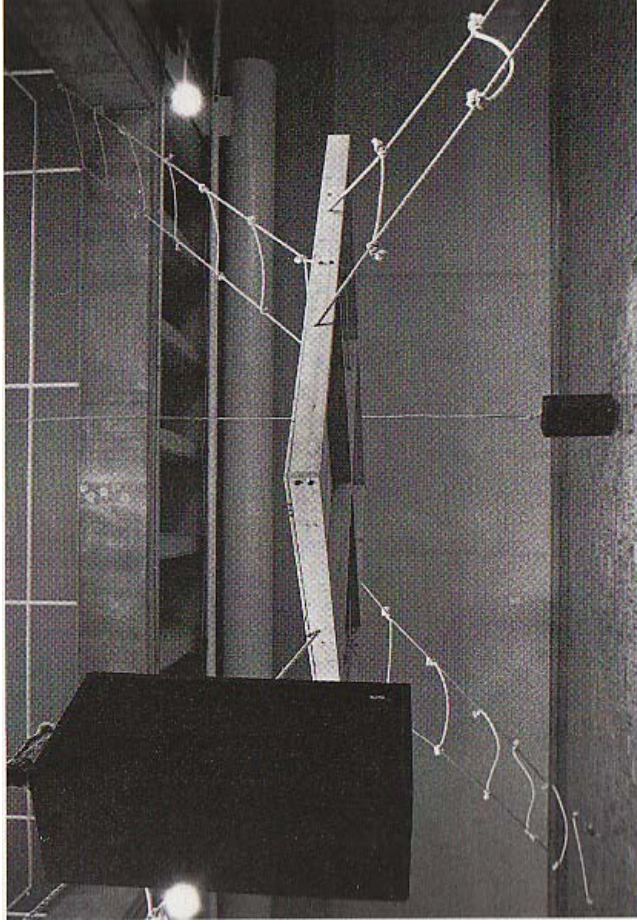
146 „Activity; Step Piece“, 1970



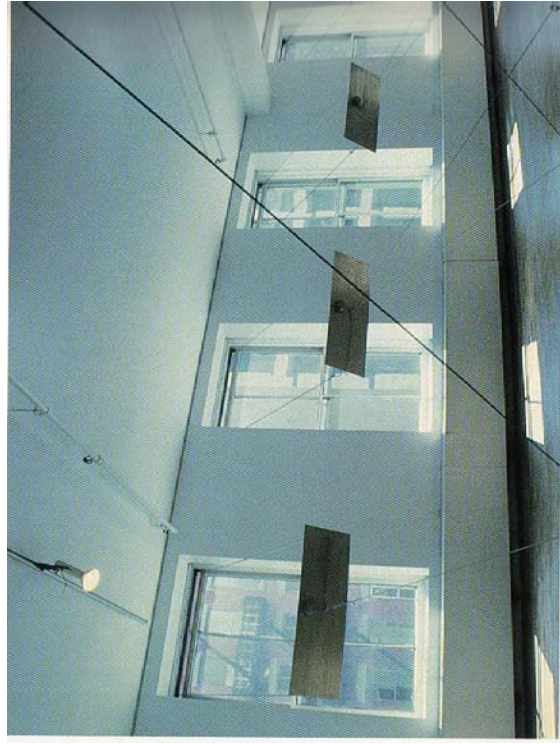
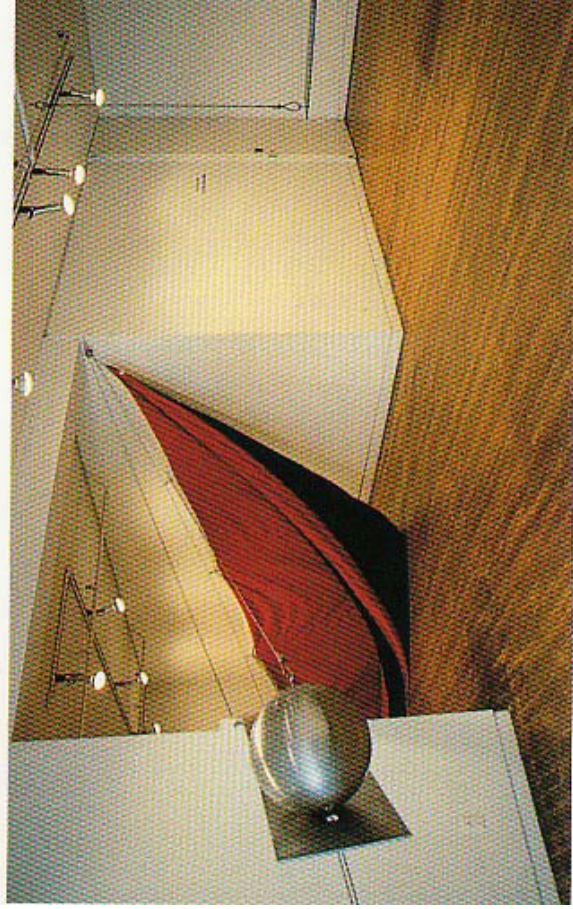
147 „Jumps“, 1969



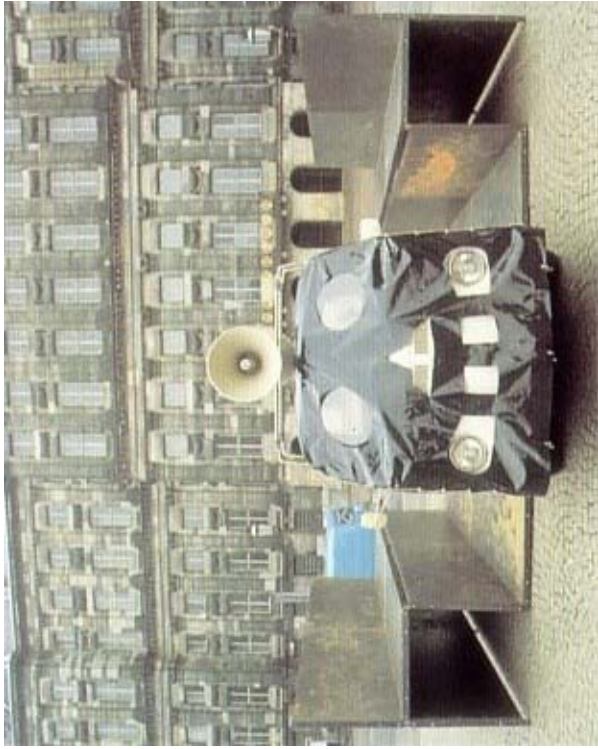
148 „Adaptation Study (Blindfolded Catching)“, 1970



149 „The Middle of the World“, 1976



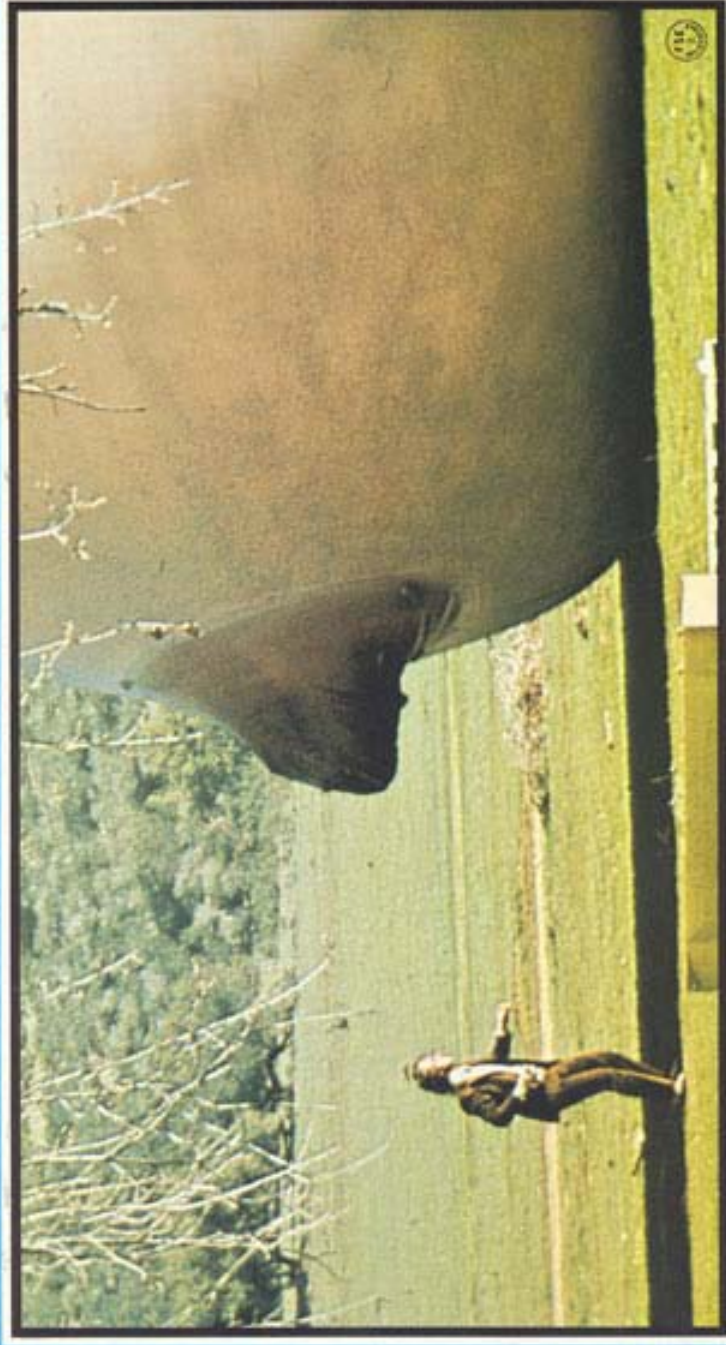
150 „People Machine“, 1979



151 „People Mobile“, 1979



152 „Gang Bang“, 1979



»WAS SIE SCHON IMMER
ÜBER SEX
WISSEN WOLLTEN«

United Artists
A Paramount Company

Copyright © 1974 by United Artists Corporation. All Rights Reserved.

153 Woddy Allen, „Was sie schon immer über Sex wissen wollten“, 1972



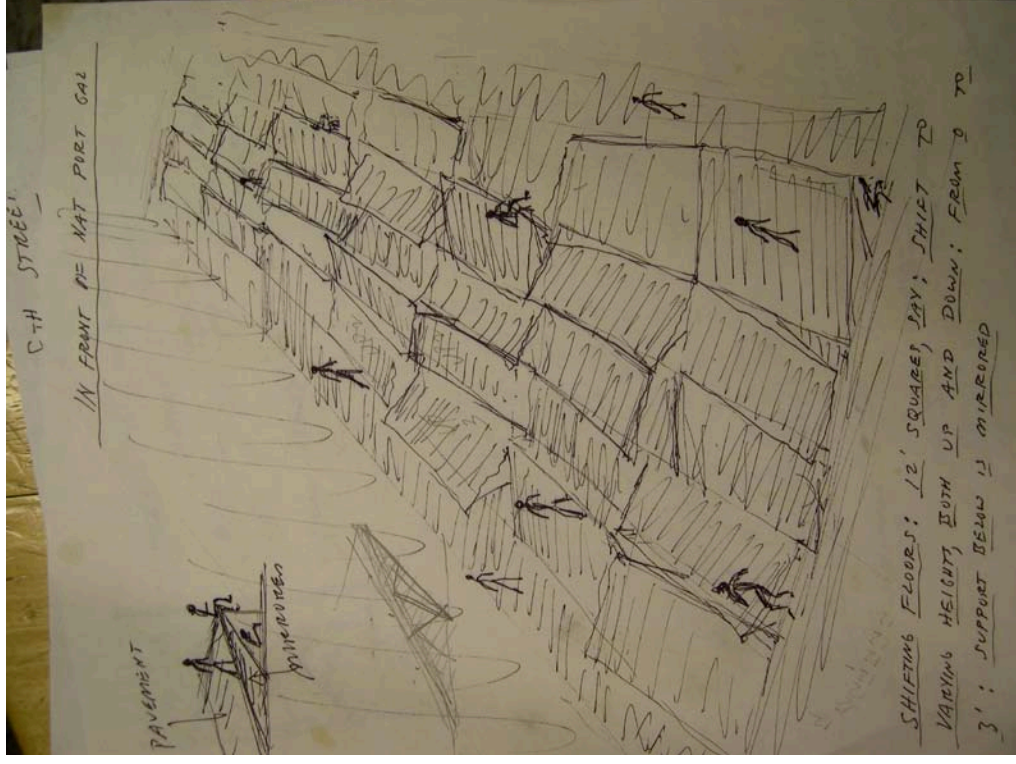
154 Claes Oldenburg, „Lipstick Monument for Yale University“, 1969



155 „Personal Island“, 1993

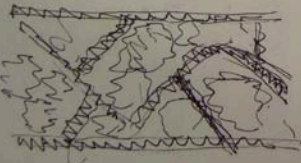


156 Robert Smithson, „Floating Island to travel around Manhattan“, 1970

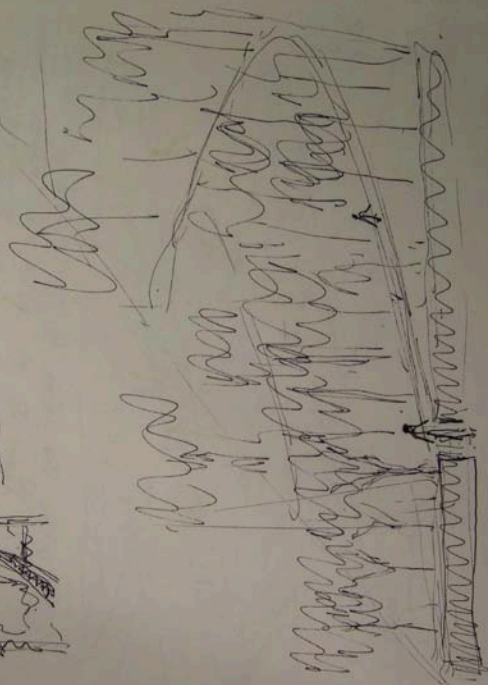


157 und 157.1 „Art Walks“, 1988-1989 mit Steven Holl

8TH STREET



STREET FILLED WITH TREES -
SIDEWALK ON EITHER SIDE -
PATH RUNS THROUGH TREES, IN
AND OUT OF TREES - SUBSIDIARY PATHS
FROM SIDEWALK TO MAIN PATH



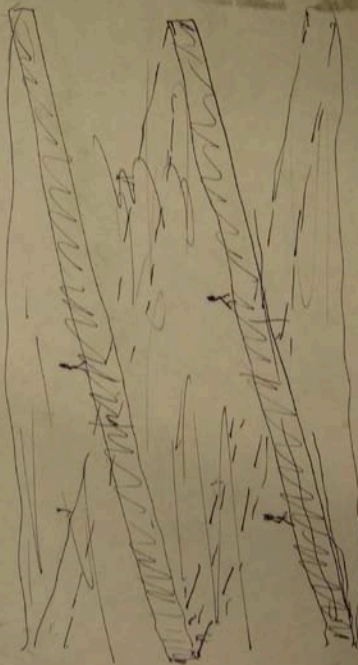
NARROW PATHWAY, 4' - MAYBE TREE-8ED IS
ELEVATED, TABLE-HEIGHT, SO THAT PATH
CUTS THROUGH THIS WALL OF LITERAL
VOLUME OF TREES

TEPCO BUILDING



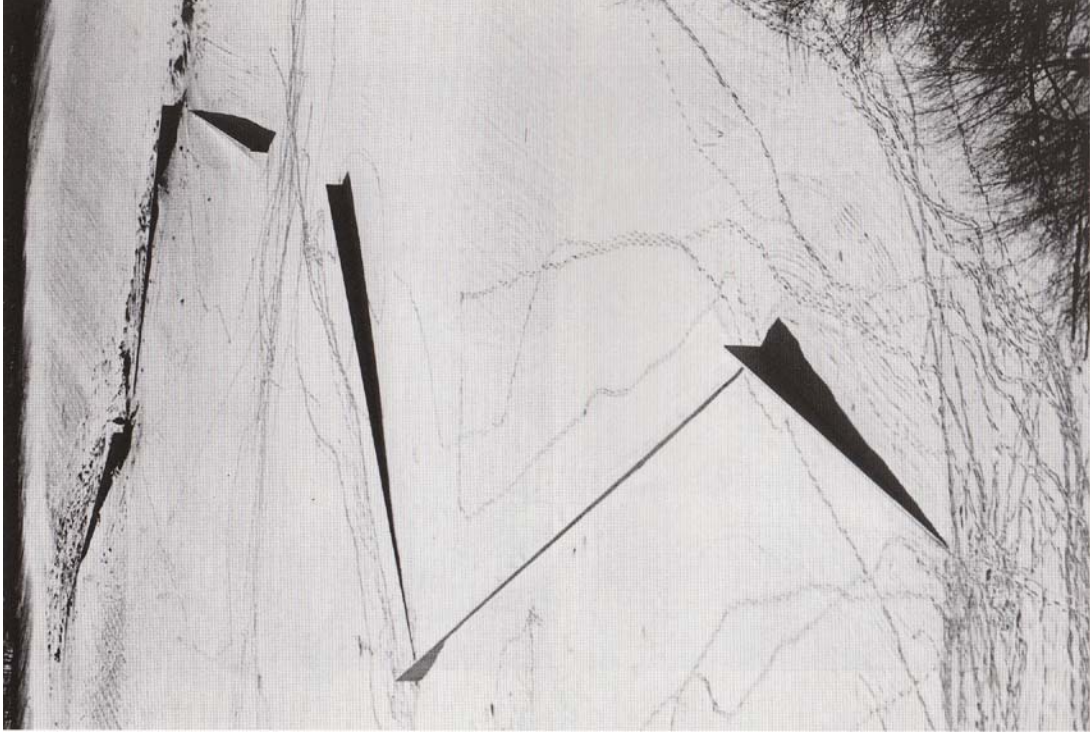
DOUBLE RAMPS, CROSSING EACH OTHER;

ONE GOES FROM OUTSIDE GLASS SURFACE
AND TURNS TO GO INSIDE, THE OTHER STAYS
INSIDE AND TURNS TO GO OUTSIDE.



GLASS SURFACE, TRANSLUCENT, IS
ARE FOR BOTH REFLECTIONS (FROM
INSIDE) AND FOR POTENTIAL PROJECTIONS
(FROM OUTSIDE), [WHICH NOT USED FOR
PROJECTIONS, THE WALL MIGHT BE A KIND OF LENS]

157.2 und 157.3 „Art Walks“, 1988-1989 mit Steven Holl



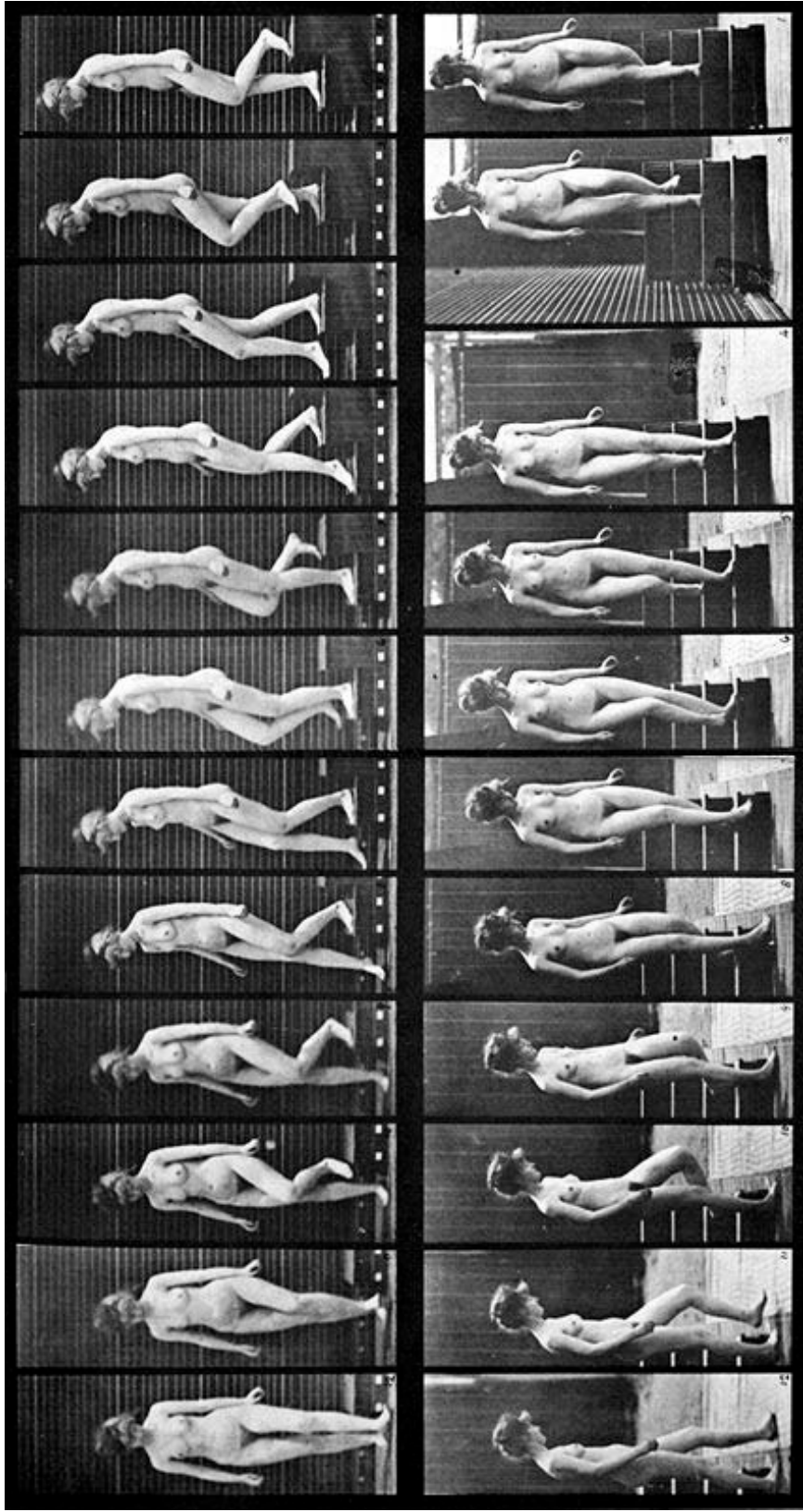
158 Richard Serra, „Shift“, 1970-72



159 „Proposal for a Playing Field“, Mc Lean, Virginia, 1988



160 Marcel Duchamp, „Nu descendant un escalier“, 1912-1914



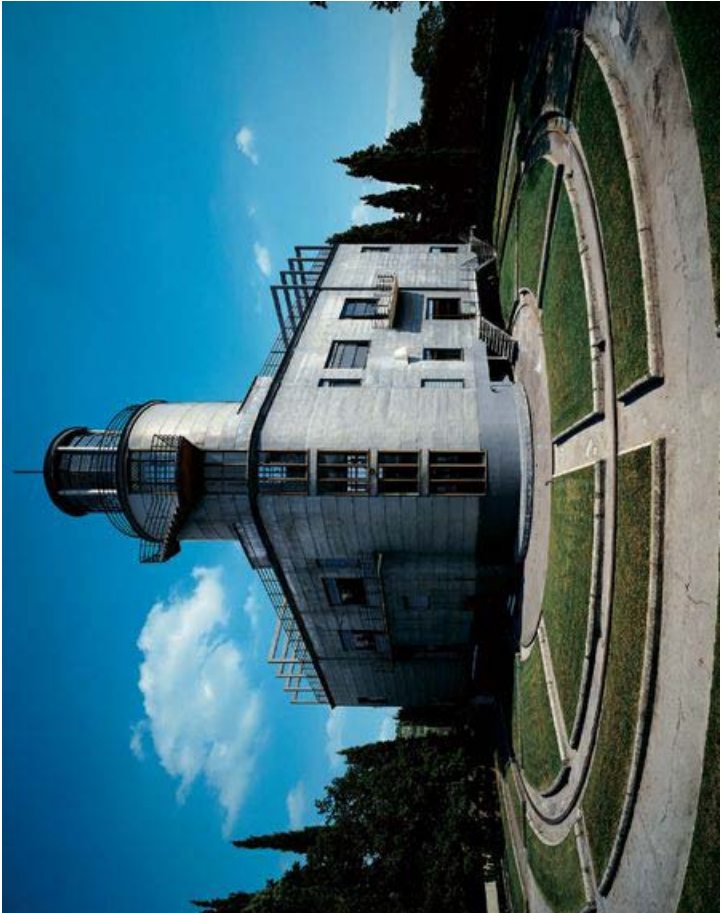
161 Eadweard Muybridge „Woman Walking“, um 1890



162 Gregg Lynn, „Haus 2“, Schwechat, Wien, 1996



163 Frank Gehry, „Ginger & Fred“, Prag, 1992-1996



164 Angelo Invernizzi, „Casa Girasole“, 1921-1935



165 Hermann Hertzberger, „Villa in Middleburg“, 2004



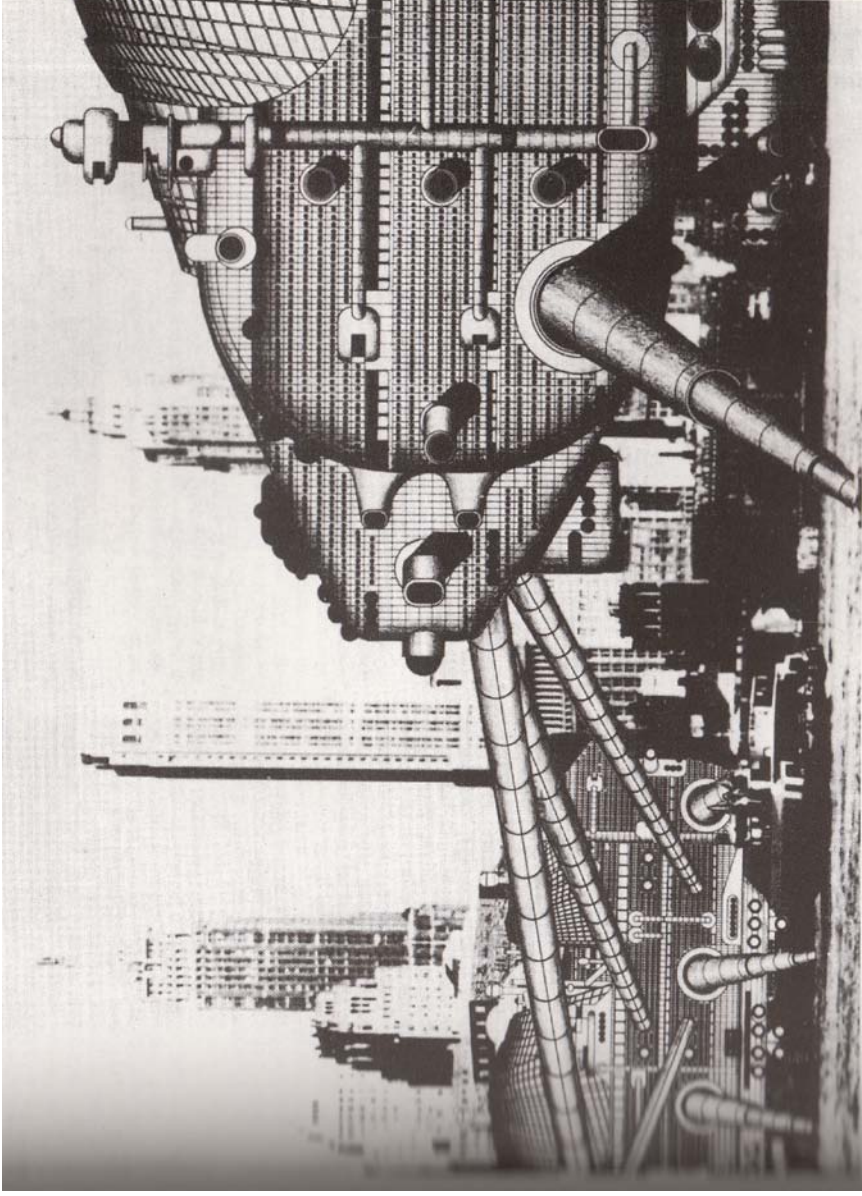
166 West 8 Landscape Architects, „Schouwburgplein“, Rotterdam, 1991



167 „Pull“, 1971



168 Diller & Scofidio, „Cloud“, 2002, Expo 02, Yverdon



169 Ron Herron, „Walking City“, 1964



170 Peter Cook, Colin Fournier, „Kunsthaus Graz“, 2003



171 Frank Gehry, „Folie“, 1983



172 „Following Piece“ , 1969



173 „Room Piece“, 1970

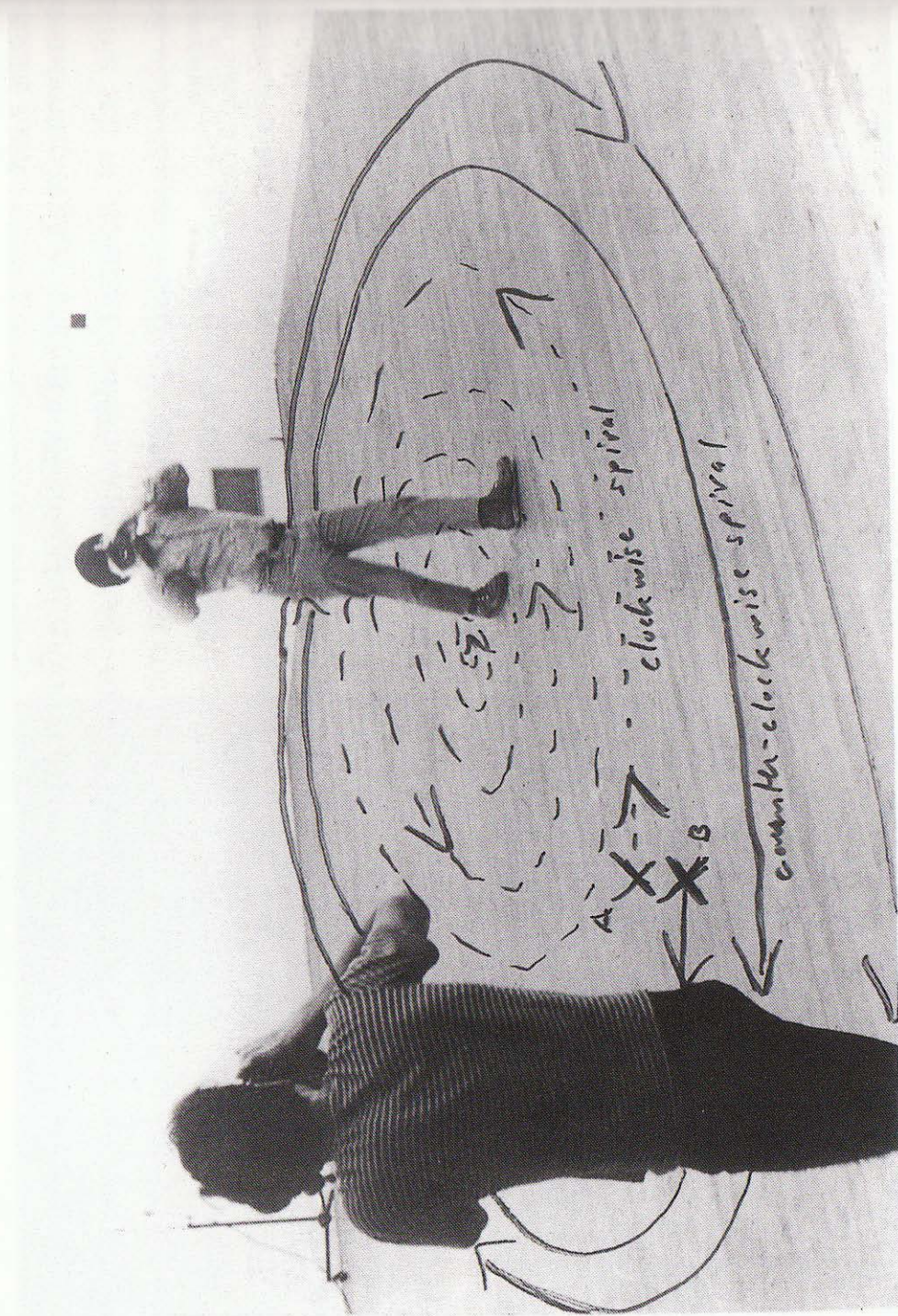


174 „Service Area“, 1970



Communication
of A with B

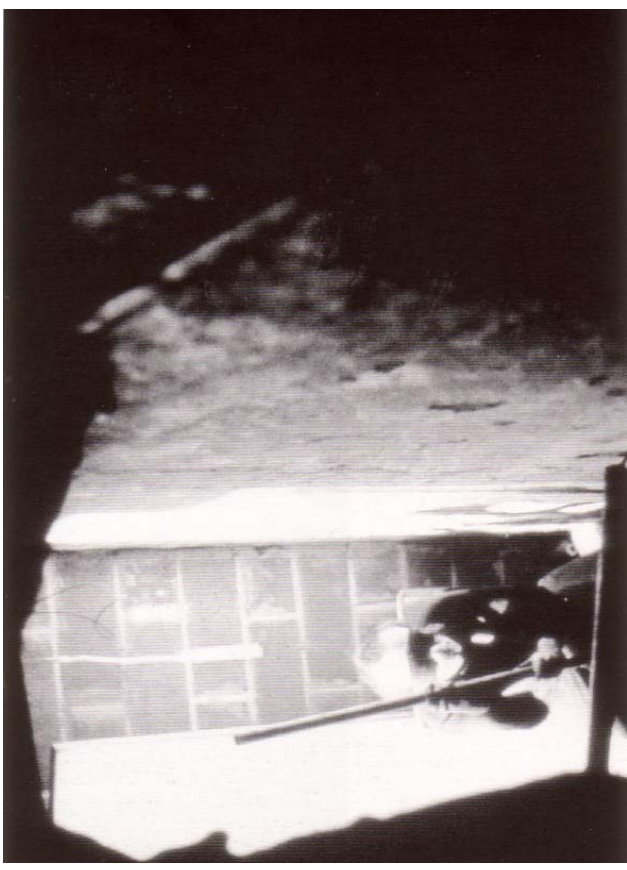




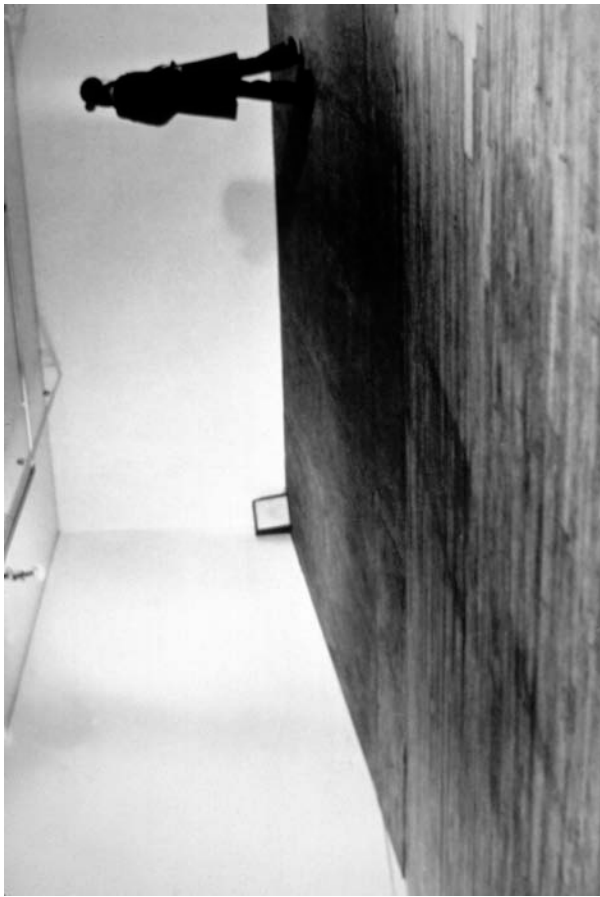
176 Dan Graham, „Two Correlated Rotations“, 1969



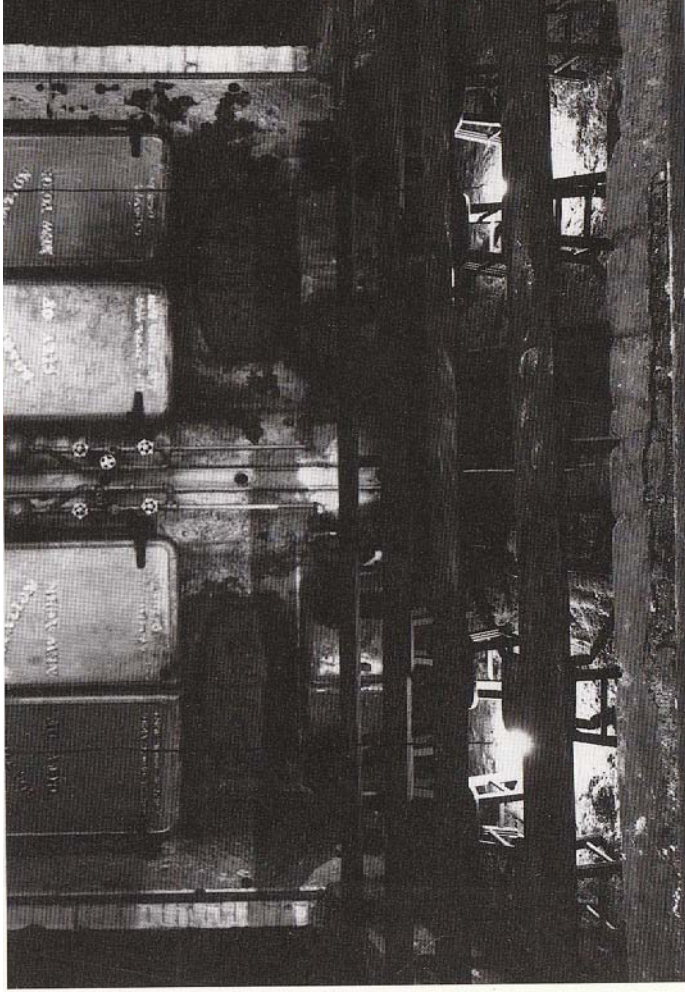
177 „Theme Song“, 1973



178 „Claim“, 1971



179 „Seedbed“, 1972



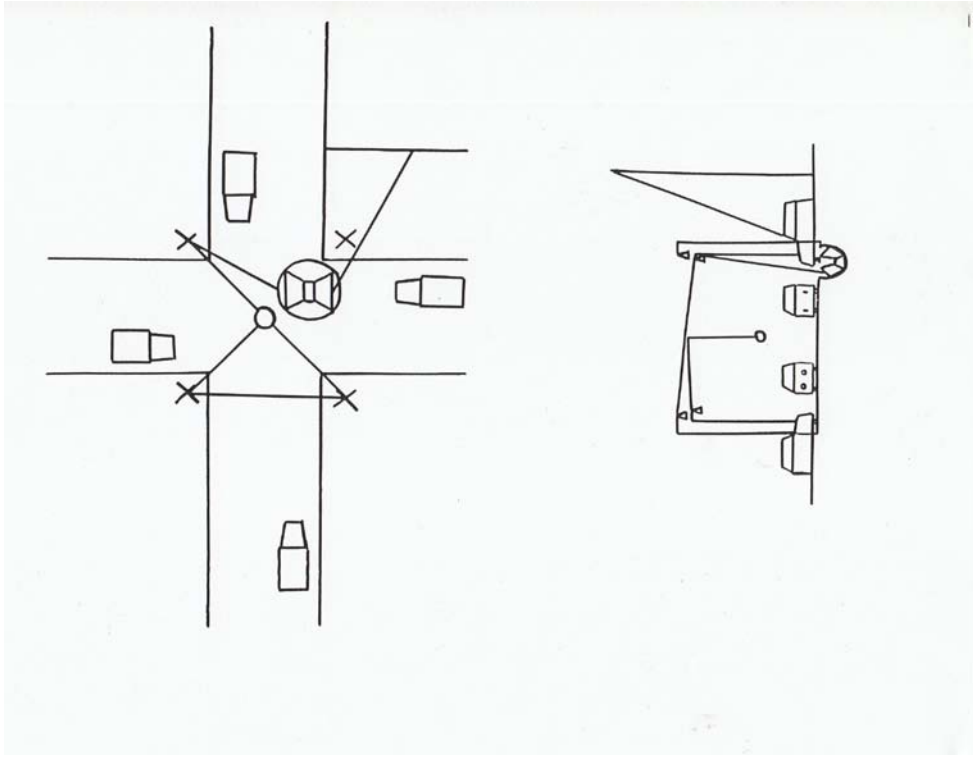
180 „Under-History Lessons“, 1976



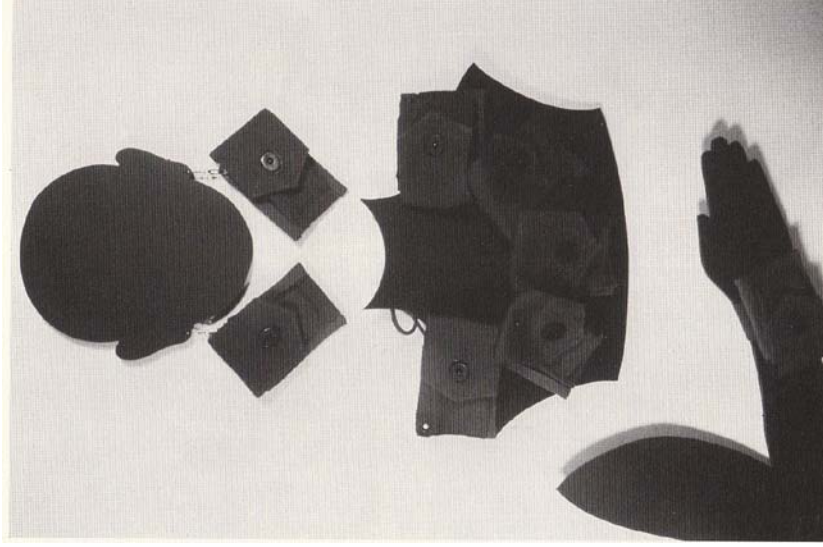
181 „Where Are We Now? (Who Are We Anyway?)“, 1976



181.1 „Where Are We Now? (Who Are We Anyway?)“, 1976



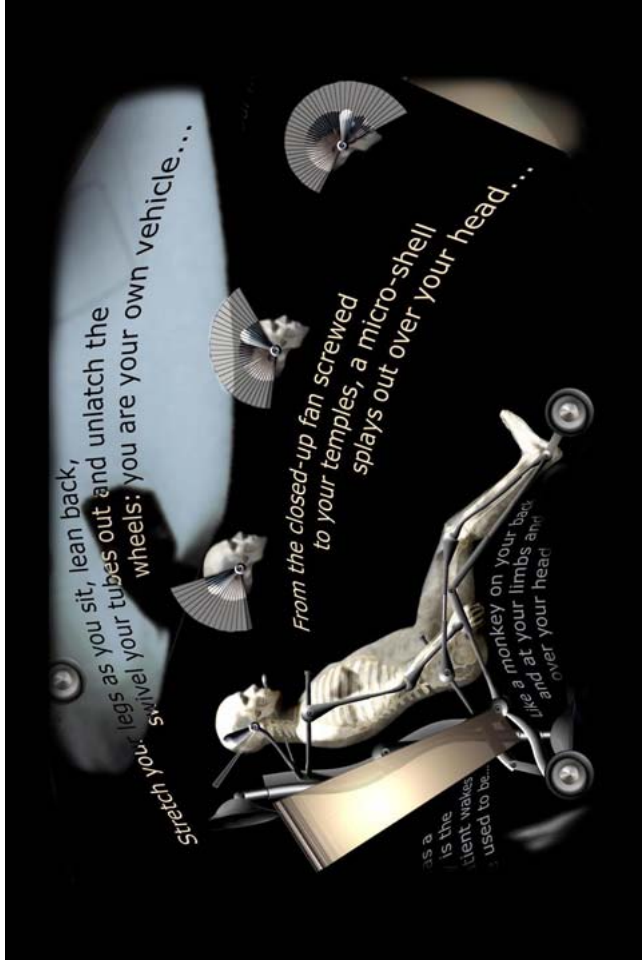
182 „Proposal for City Intersection“, 1979



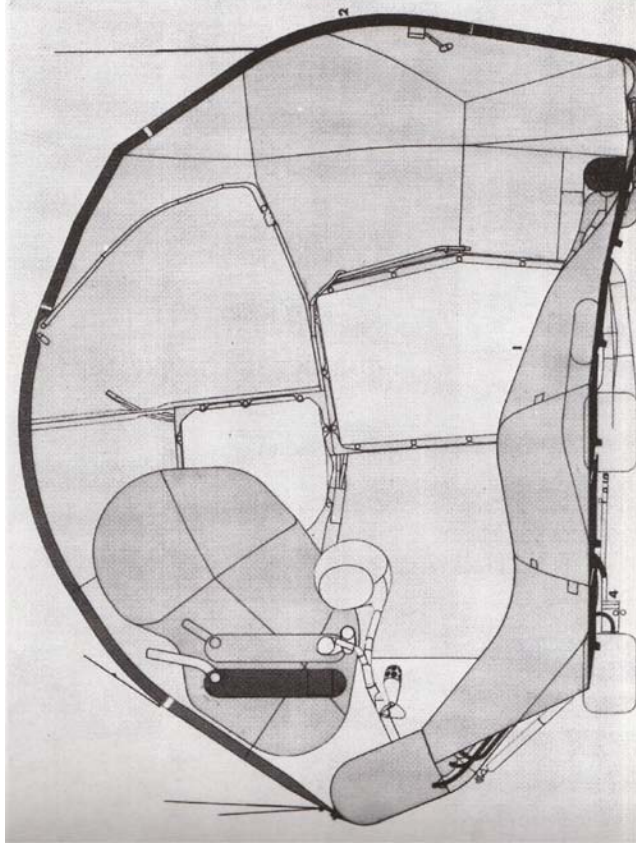
183 „Pocket-Jewelry“, 1988



184 „Pocket-Shirt“, 1993

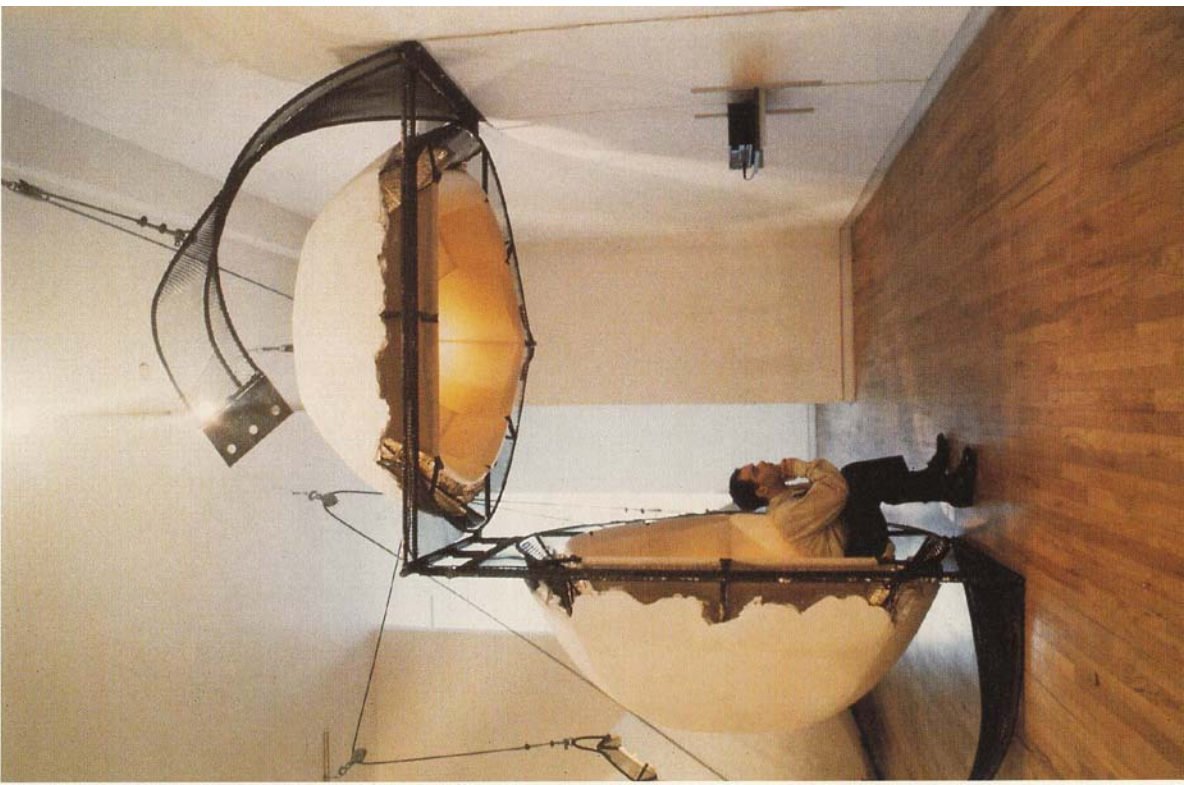


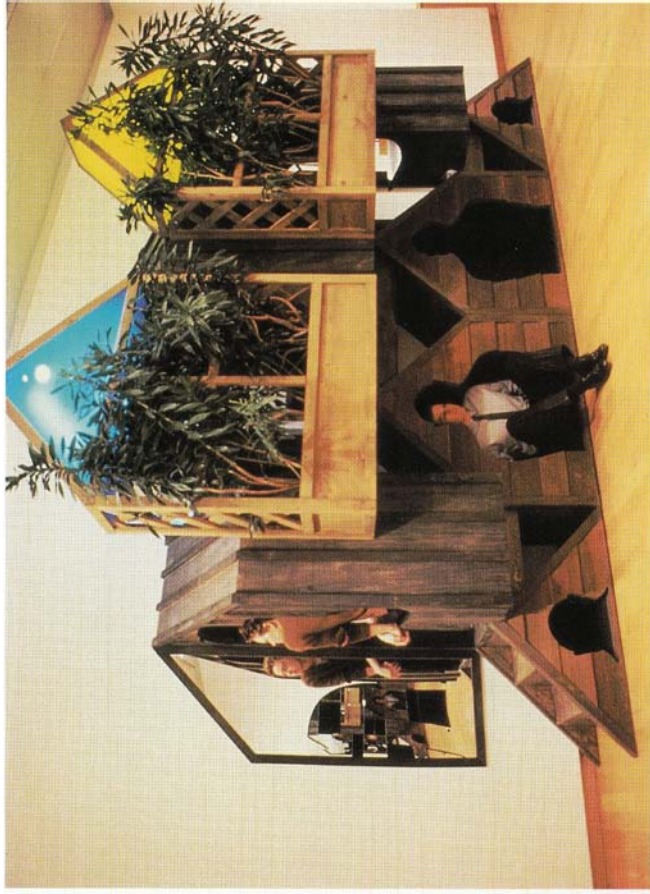
185 „World in Your Bones“, 1998



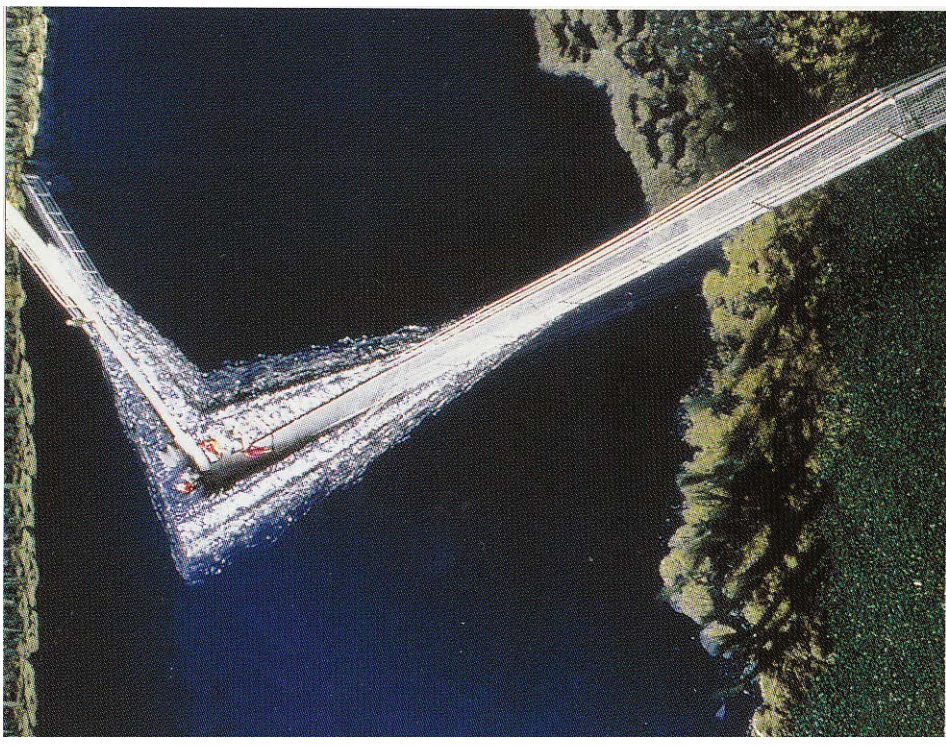
186 Archigram, „Cushicle“, 1966/67

187 „Adjustable Wall Bra“, 1990





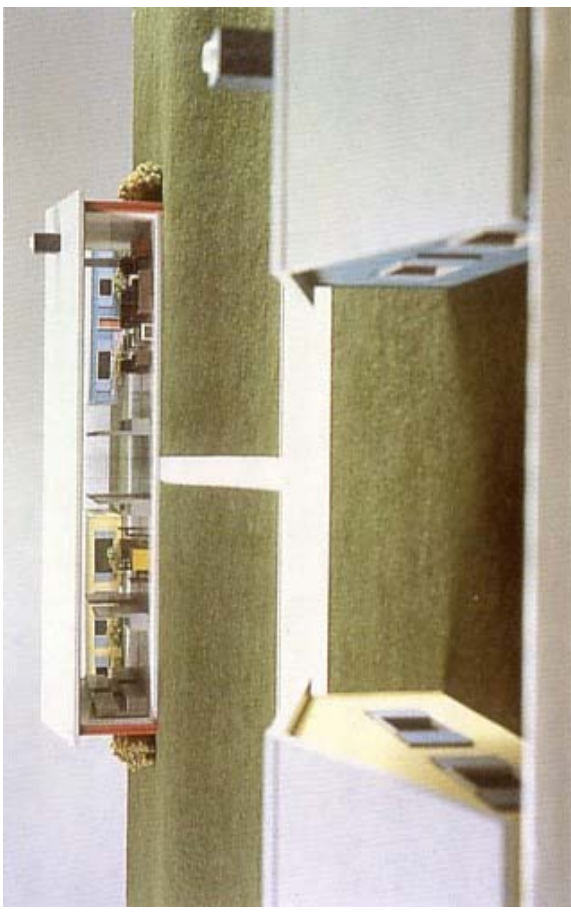
188 „Houses Up the Wall,“ 1985



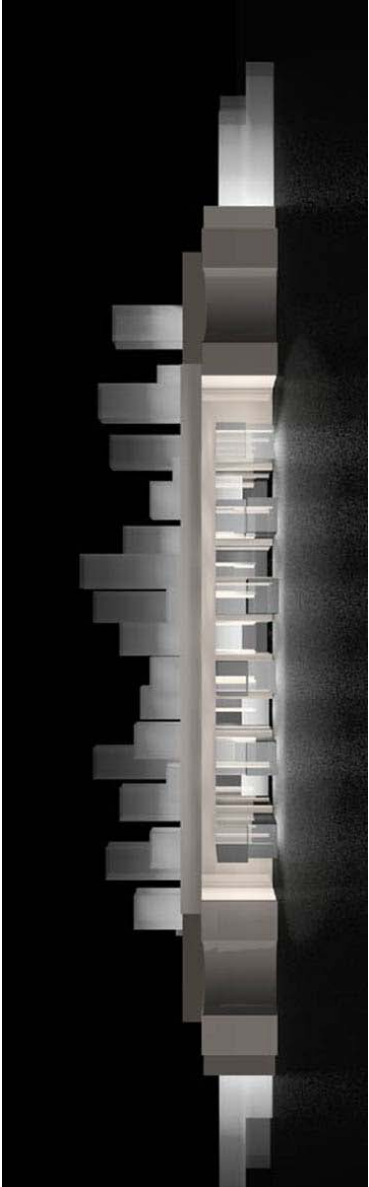
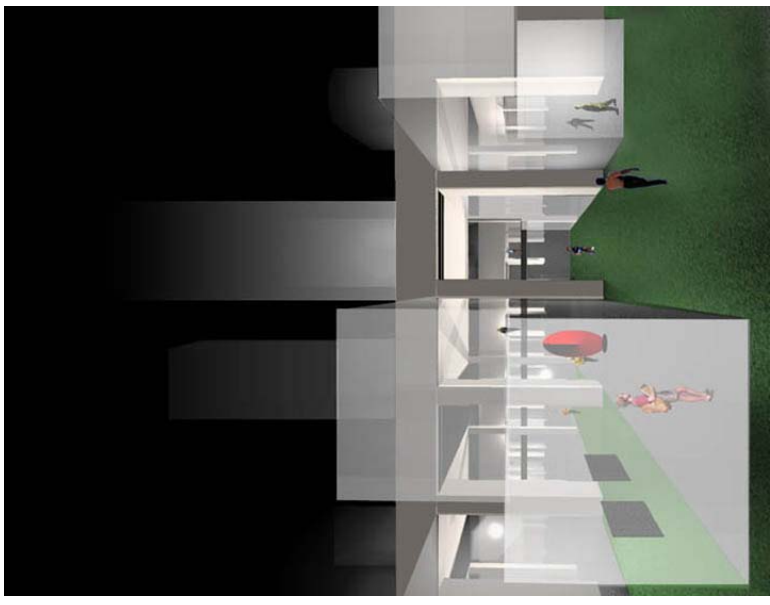
189 „Cuts in the Water“, Lyon, 1999



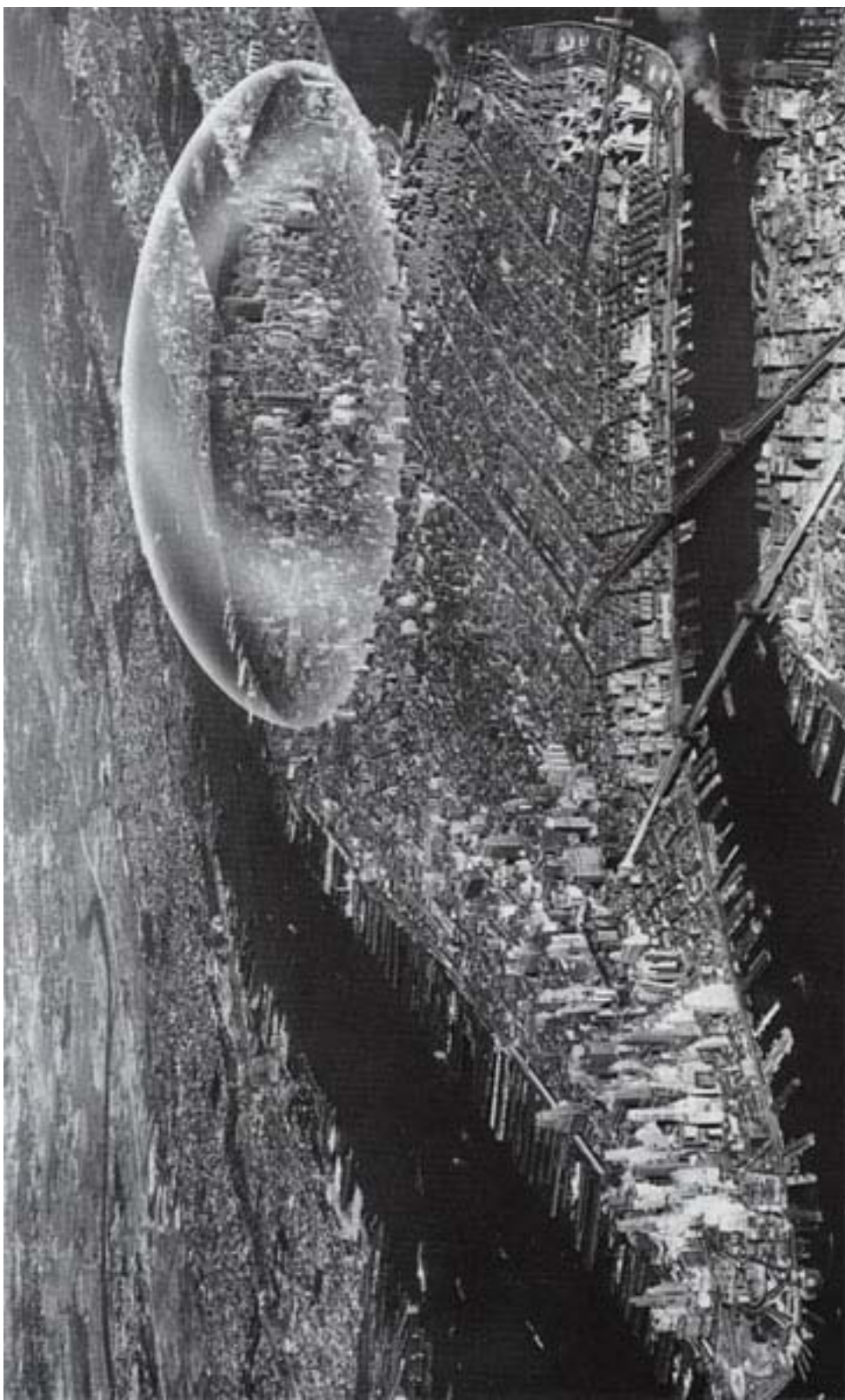
190 Dan Graham, „Public Space/Two Audiences“, 1976



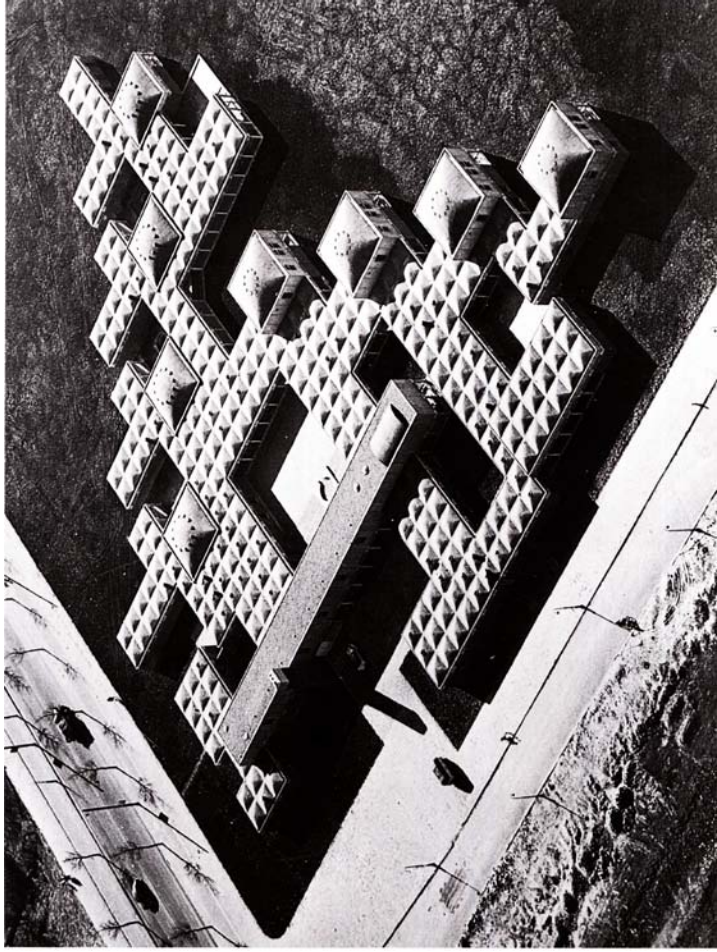
191 Dan Graham, „Alteration to a Suburban House“, 1978



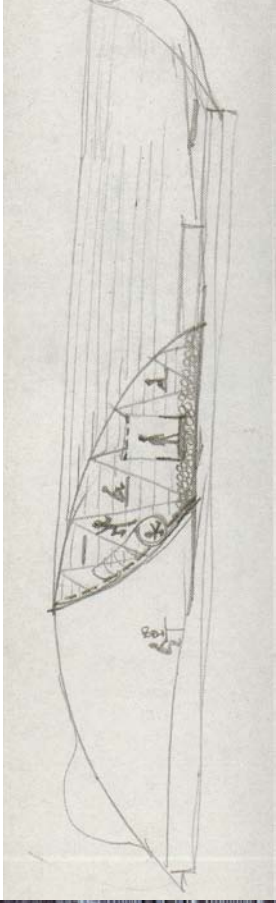
192 und 192.1 „Queens Museum Renovation“, 2001



193 Buckminster Fuller, „Cloud No.6“, 1968



194 und 194.1 Aldo van Eyck, „Städtisches Waisenhaus“, Amsterdam, 1955-60



195 „Mur Island“, Graz, 2000-2003, realisiert

195.1 Zeichnung

Acconci Studio (Vito Acconci, Dario Nunez, Luis Vera, Kyle Steinfeld, Peter Dorsey, Suchitra Van, Michael Day, Natsuko Kondo)
ISLAND ON THE MUR, GRAZ ('An Island of Water')
 2000

SITE: The Mur River between two bridges, one larger for vehicles and pedestrians and one smaller for pedestrians only. On one side of the river is the new museum of contemporary art. The river is approximately twelve meters below the street; a concrete wall, and rocks and soil and trees, separate the river from the sidewalk above; the river is, most of the time, twelve meters deep.

PROGRAM: On the Mur, an island that functions as a theater, a cafe and a playground.

PROJECT: An island of water. A hole in the water that causes a bulge on the water; a bulge out of the water that causes a hole within the water.

Picture an island; it's a circle, in the middle of water. Picture that island in the middle of the Mur; it's an oval now, its length parallel to the riverbanks. The island is a platform; it's an island in plan. Now picture the island in section: its section is the same as its plan.

You're picturing an egg now – something like an egg – floating in the middle of the Mur. The egg is hollow, the egg is a shell; the egg is floating lengthwise: the bottom half is submerged below the water, the top half is exposed – like the hull of a submarine – above the water.

Now split the eggshell, down its length, and shift the top half off the bottom half, along the length of the egg, until the two halves overlap at the end. The bottom half is a bowl that sits inside the water; it makes a hole in the water. The top half is a dome that sits on top of the water; it floats on the water. In the middle, where the two half-shells overlap, another egg is formed; it floats, askew, in the water – one-half is underwater and one-half protrudes above the water.

The bowl displaces water. It's as if the displaced water is transferred to the dome: water pours over the dome, all over the surface of the dome, like a waterfall. Now that a hole has been carved into the water, the missing water is replaced by a bulge of water, a mound of water, a hill of water.

This egg – the egg that's been operated on, the egg that's been split in two – functions as an island in the Mur. The bottom half is open to the sky, and closed to the river below; it's a plaza, it's a landscape. The top half is closed to the sky, but open to the river below; it's a roof, it's a building. The egg is transparent; it's made of plastic – polycarbonate, lucite; it tries to disappear in water, it tries to remake itself in the form of water.





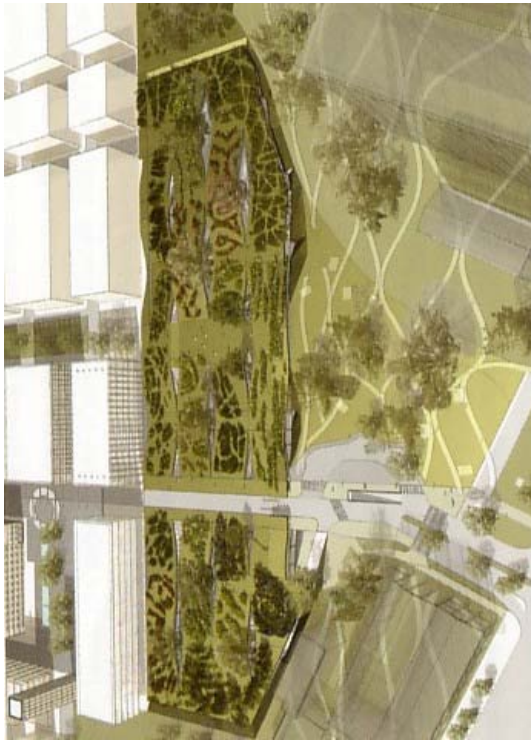
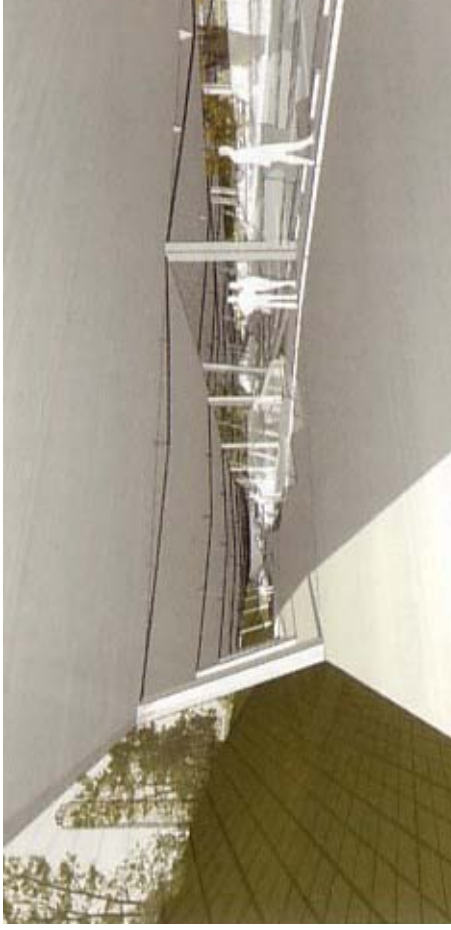
196 „Project for Riverside (City in the River)“, Warrington, 1998



197 „Möbius-Couch“, Tokio, 2000



198 UN-Studio, „Möbius-House“, Het Gooi, 1993-97



199 und 199.1 Foreign Office Architects „Novatis project“, 2003



200 und 200.1 Foreign Office Architects, „Yokohama Fair Terminal“, Yokohama, 1996-2002



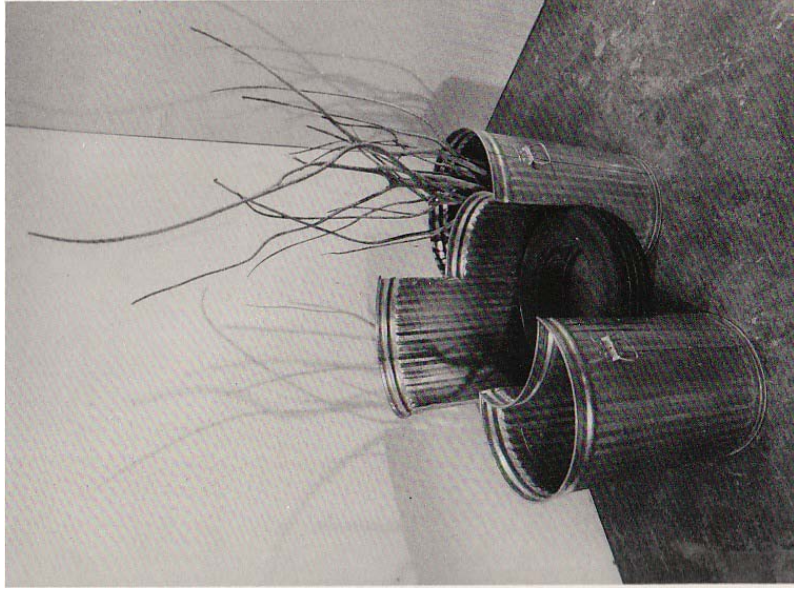
201 „Flower Bed (Possible Users: Snow White Sleeping Beauty.....
but probably not Little Red Riding Hood, who never sleeps alone“, 1986



202 „See-Saw-Bridge“, 1983



203 „Broadjump“, 1971



204 „Garbage Seating“, 1986



205 „Ladder Lounge Chair“, 1984



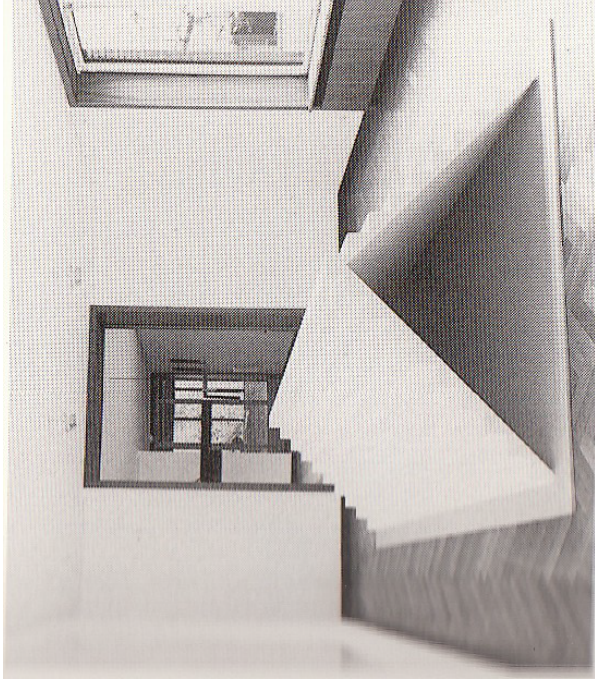
206 „Landing“, 1987



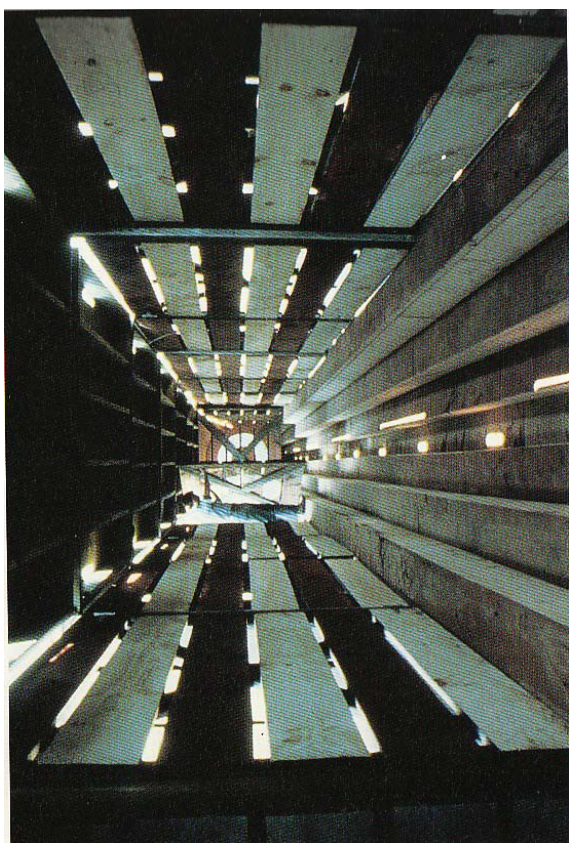
207 Allan Kaprow „Push and Pull: A Furniture comedy for Hans Hofmann“, 1963



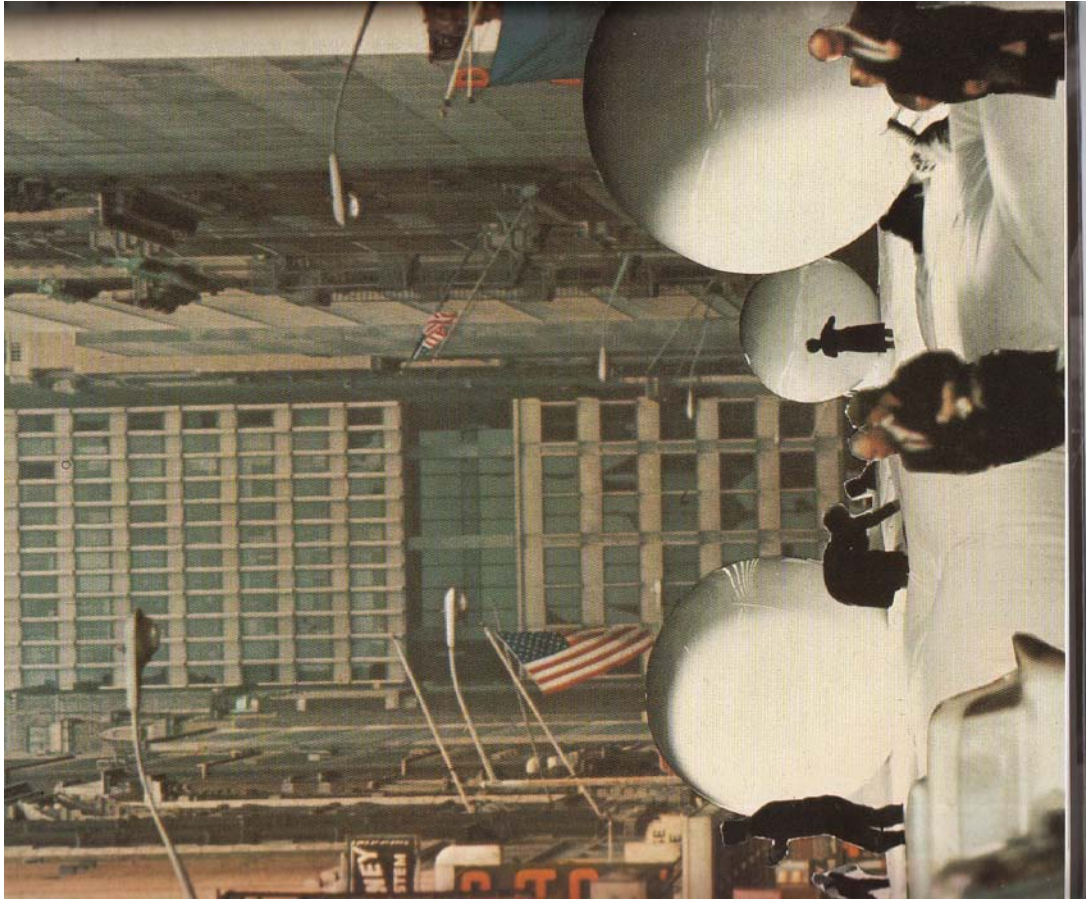
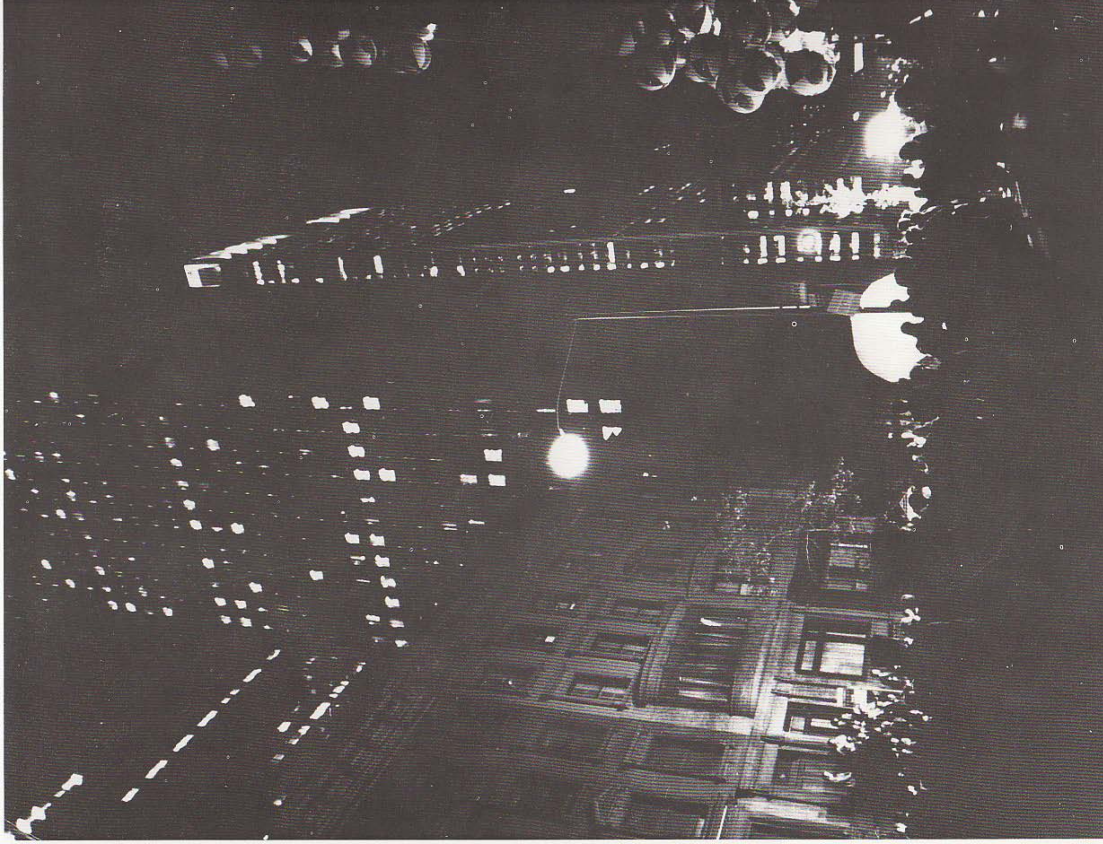
208 Bruce Nauman, „Dream Passage“, Version 1, 1983



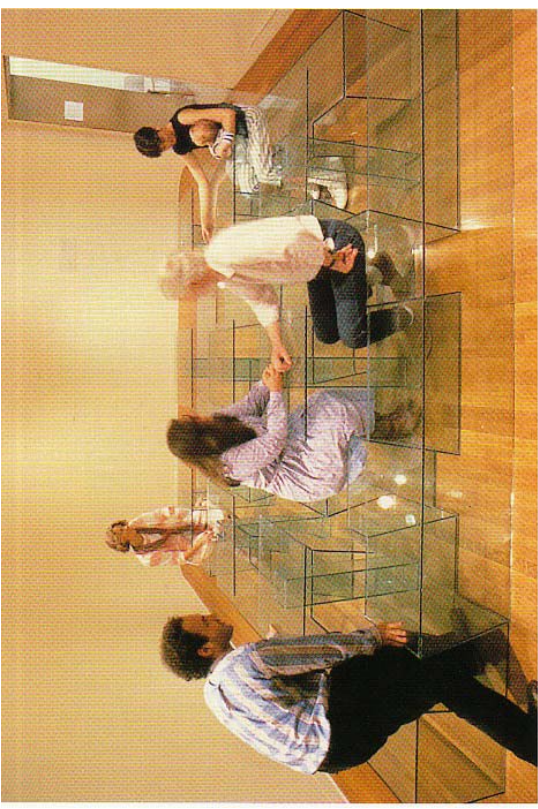
209 Bruce Nauman, „Stadium Piece“, 1983



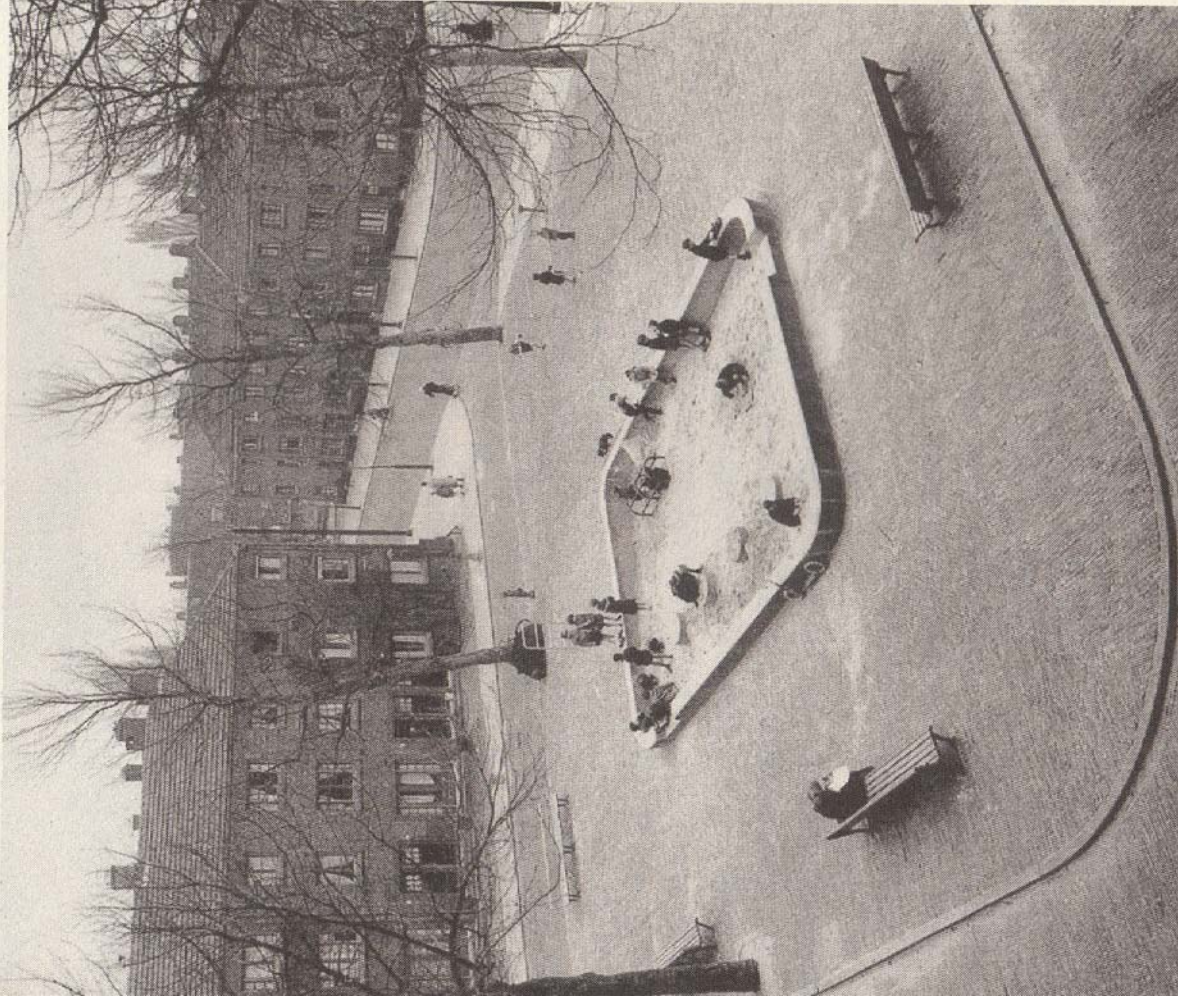
210 „Sub-Urb“, 1983, temporär



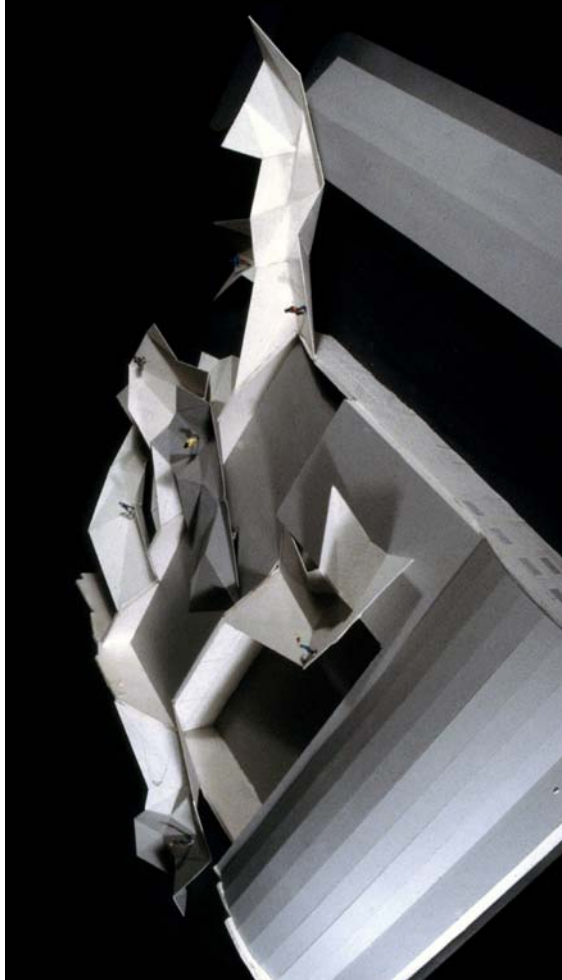
211 und 211.1 Haus Rucker & Co, „Giant Billiard“, New York 1970 (53rd Street, Ausstellung Live, Museum of Contemporary Crafts und Collage)



212 „Maze Table“, 1985



213 Aldo van Eyck, „Spielplatz Bertelmanplein“, Amsterdam, 1947



214 „Proposal for Skateboard Park 2 (a Skateboard Park That Grows out of a Building“, Avignon, 2000



215 „A Skate Park that Glides the Land & Drops Into the Sea“, San Juan, 2004



216 Isamu Noguchi, „Contoured Playground“, 1941



217 „Klein-Bottle-Playground“, 2000

**a new
dimension
in playground
planning!**

Creative Playthings, Inc., pioneers in the development of play materials for early childhood education, now has introduced a new dimension in playground planning, design and building service to the child. This new dimension is the Play Sculpture Division.

On its staff are leading designers, sculptors, engineers, educators and landscape architects, including such well-known names as Isamu Noguchi, E. Moller-Nielsen (Sweden), Robert Winston, A. Vitelli (Switzerland), etc.

Play Sculptures are now being exhibited in the Museum of Modern Art and Parents Magazine—a nationwide Play Sculpture Competition.

Play Sculpture Division maintains a permanent display and resource center at 6 University Place, New York. You are cordially invited also to visit our exhibit at the forthcoming National Recreation Congress in Philadelphia.

We invite your inspection and inquiry.
Full descriptive literature will be sent you on request.

PLAY SCULPTURES DIVISION
CREATIVE PLAYTHINGS, INC., 6 UNIVERSITY PLACE
NEW YORK 3, N. Y. • Oregon 4-7158

September 1953

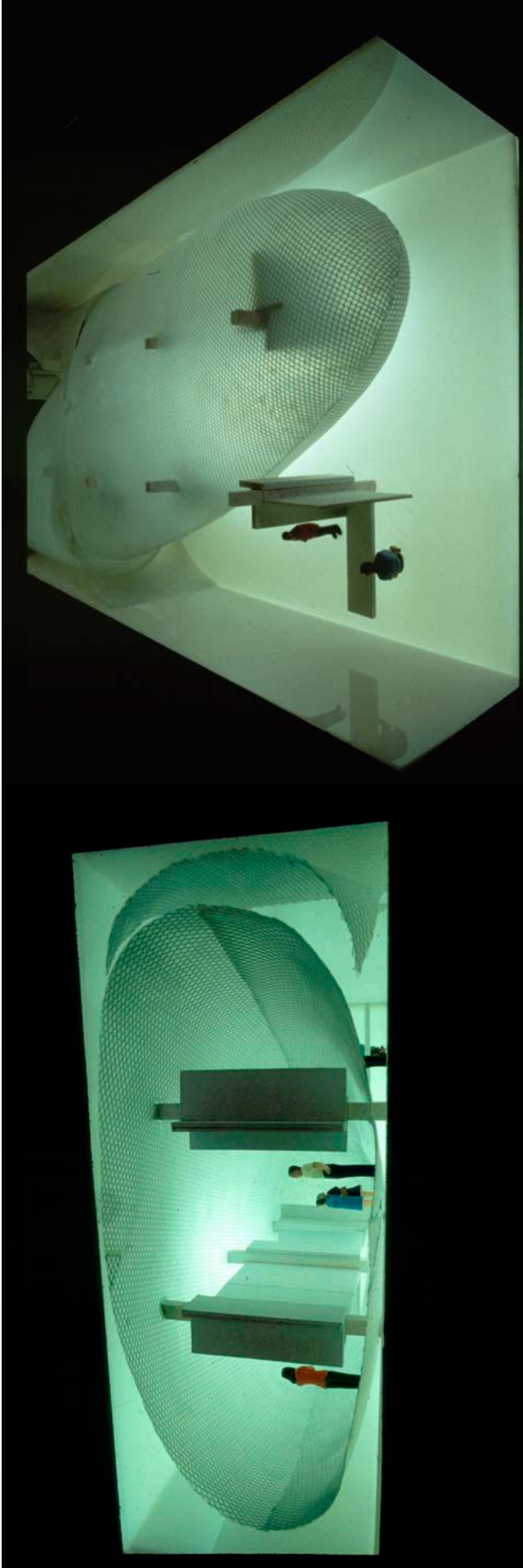
When writing to our advertisers please mention RECREATION.

201

218 Plakat „Play Sculptures“, 1953.



219 „Room Dividers“, 1983



220 „Conceptual Approach for Kenny Schachter Gallery“, 2001



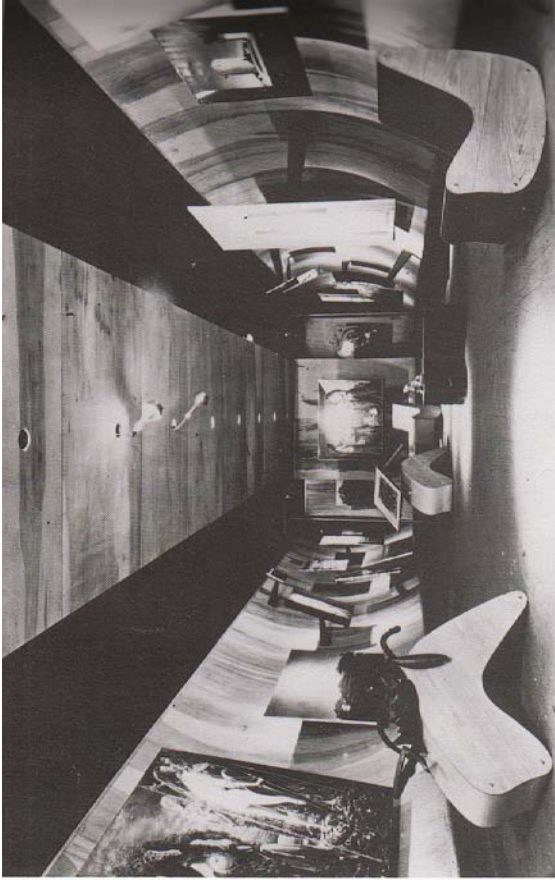
221 „Kenny Schachter’s conTEMPorary Gallery“, New York, 2002, zerstört



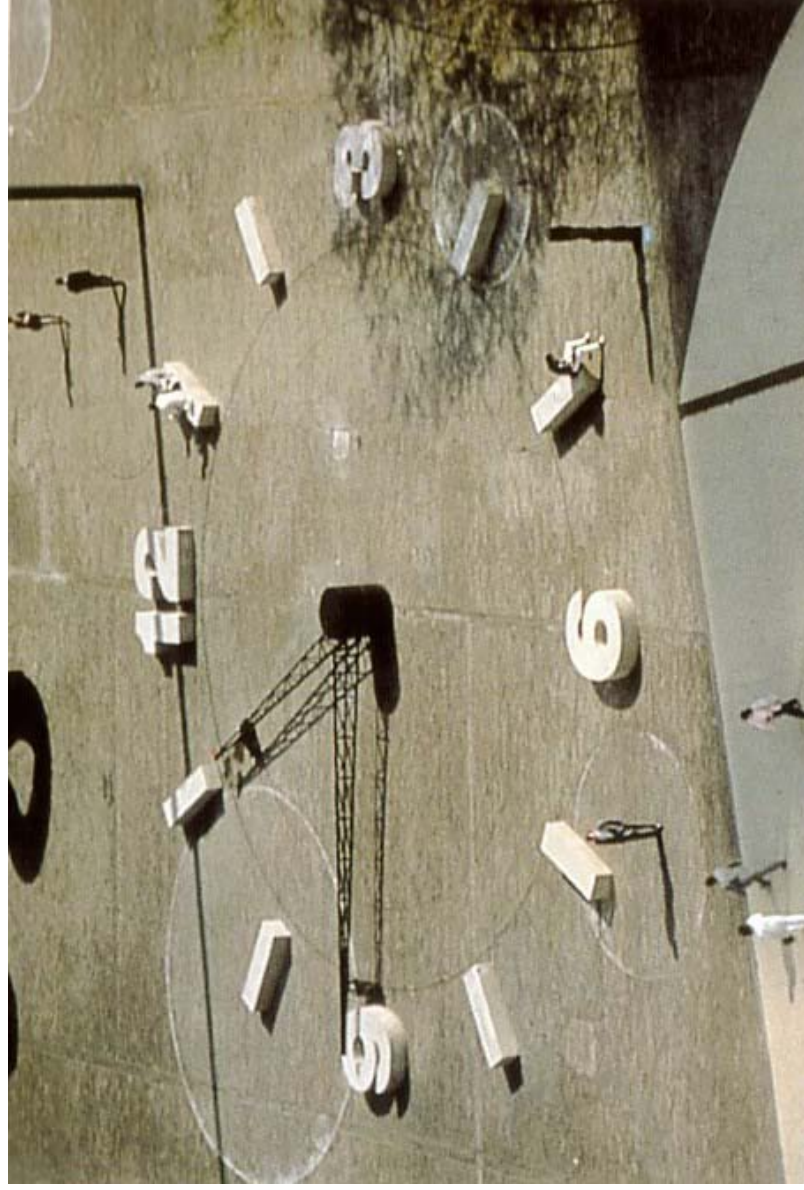
221.1 Ausstellungswand



221.2 Büro



222 Frederick Kiesler, „Art of this Century“, New York, 1942



223 „Floor Clock“, Chicago Dock and Canal, Chicago, 1989, realisiert



224 und 225 „Booth Kenny Schachter“, The Armory Show, New York, 2003 und 2004, temporär

Lilian Pfaff, wurde 1971 in Lindau/Bodensee, Deutschland geboren. Sie studierte Kunstgeschichte und Geschichte an den Universitäten Hamburg und Basel und absolvierte 2000 ein Nachdiplomstudium „Geschichte und Theorie der Architektur“ an der ETH Zürich. 1998 Heirat mit Philipp Kaiser, Bern. 1999-2001 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Architekturmuseum Basel und Künstlerische Leiterin der Internationalen Austausch Ateliers (iaab) der Christoph Merian Stiftung, Basel. Anschliessend arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Prof. Dr. Stanislaus von Moos am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich am Projekt „Public Plaiv“ und im Architekturbüro Herzog & de Meuron in Basel. Von 2003-2007 war sie Chefredaktorin von TEC21 – Der Fachzeitschrift für Architektur, Ingenieurwesen und Umwelt in Zürich. Seit 2007 lebt sie in Los Angeles und hat an der Ausstellung „John Lautner – between Heaven and Earth“ am Hammer Museum, Los Angeles, sowie an der Ausstellung „Richard Neutra in Europa“ im Museum Marta, Herford mitgearbeitet. Desweiteren verfasst sie als Architekturkritikerin regelmässig Beiträge für die NZZ, Hochparterre, Archithese, Architect's Newspaper, sowie Katalogtexte.